العدد الثالث ــ آذار (مارس) ١٩٦٦ ــ السنة ١٤

هذا العدد

***

افسحت « الآداب » منذ صدورها اوسع المجال للشعر العربي الحديث ، اي للشعر الحر ، الذي كان يبدأ تجربته الناشئة ويعمل على تثبيت اقدامه في ميدان الادب العربي .

وكانت المجلة ولا تزال تؤمن بان تجربة الشعر الحر كانت جد طبيعية ، اذ كانت استجابة صادقة للتطور الذي يعيشه المجتمع العربي ، ومن ثم الادب العربي . ومن طبيعة كل تجربة جديدة ان تعاني لحظات الانتصار والانهزام ، وان يعتريها الزيف احيانا الى جانب الاصالة التي حققتها . وصحيح ان الشعر الحر يواجه بعض الازمات ، ويتعرض لالوان من النكسات ، ولكن هذا لا يعني في حال من الاحوال انه سيؤول الى الاخفاق ويفسح المجال للشعر الكلاسيكي العمودي ، بل ان العكس هو الصحيح اليوم . وربما كان بامكاننا ان نعتبره في ذلك شبيها بالدفعة الثورية التي يعيشها الوطن العربي ، منذ نكبة فلسطين : فهي تصاب احيانا ببعض الجزر بعد المد الهائل الذي عرفته ، وتواجهها بعض العقبات ، ولكن هذا ليس من شأنه الا ان يزودها بمزيد من الخبرة والتجربة ، ويبصرها باخطائها ، ويرشدها الى الدروب الصحيحة .

وغاية هذا العدد الممتاز ، الذي هو اضخم اعداد « الاداب » حتى الان ، ان يقوم بمراجعة لتجربة الشعر الحر تستعرض انجازاته وتتعمق موضوعاته وتستشرف آفاقه . وعلى ايماننا بأن الشعر الحر قد كرس نجاحه نهائيا وانه يمضي الان قدما لتوكيد ذاته وتعميقها ، فقد رأينا من المستحسن الاستماع الى ما يوجه اليه من نقد ومآخذ ، حرصا على الموقف الموضوعي المتجرد . وبهذه الروح كذلك دعونا الى ان يشارك في هذا العدد كل من اسهم في هذه التجربة ، بصرف النظر عن لونه او نزعته او ما قد يكون لنا من تحفظ بشأنه .

ان ما تقدمه « الاداب » في هذا العدد من احاديث الشعراء عن تجربتهم ، ونماذج من شعرهم ، ودراسات عنهم وعن طائفة من القضايا الهامة المتصلة بهذه التجربة سيكون وثيقة هامة يرجع اليها الدارسون والنقاد ومؤرخو الادب حين يريدون اصدار حكم على الشعر الحر . ونحن على ثقة تامة بأنهم ، ايا ما كانت مآخذهم ، سيحكمون له !

« التحرير »

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت ــ تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur

SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطرجي إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRISS

*

الادارة

شارع سوريا ــ بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة

في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات

في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الارجنتين ١٥٠ ريالا

الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما

حوالة مصرفية أو بريدية

الإعلانات

يتفق بشأنها مع الادارة

تجربتي الشعرية

بأقلام كبار ممثلي الشعر العربي الحديث

طلبت ((الاداب)) من كبار ممثلي الشعر الحر ان يحدثوا قراءها عن تجربتهم الشعرية ، فاستجاب عدد منهم وتخلف اخر من غير ابداء للسبب . وقد وعد الدكتور خليل حاوي بالكتابة عن تجربته في عدد قادم . وننشر فيما يلي أجوبة الشعراء مرتبة حسب الحروف الابجدية .



خواطر حول تجربتي الشعرية

بقلم :

ادونيس

— ١ —

كيف (*) يستطيع شاعر يبحث ويتخطى ، ان يكتب عن تجربته الشعرية ؟ كيف يقدر ان يعاني هذه التجربة ـ الحركة ويراقبها في آن واحد ؟ وانى له ان يصف هذا الرحيل الدائم في المجهول ؟ وهل يصح لشاعر ان يتحدث عن تجربته الشعرية ، قبل ان يجيب عن سؤال يعرف انه لا يجاب عنه : ((ما هو الشعر ؟))

— ٢ —

ليس هناك وجود قائم بذاته ، جوهر ثابت مطلق نسميه الشعر ، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة . ليست هناك ، بالتالي ، خصائص وقواعد ثابتة مطلقة تحدد الشعر ، ماهية وشكلا ، تحديدا ثابتا مطلقا .

الموجود الحقيقي هو الشاعر ، هو القصيدة : وفي تعاقب القصائد واكمال بعضها البعض الاخر ، ما يغير فهم الشعر او النظر اليه . فالشعر أفق مفتوح . وكل شاعر مبدع يزيد في اتساع هذا الافق ، اذ يضيف اليه مسافة جديدة . وكل ابداع هو ، في آن ، ينبوع واعادة نظر : اعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد .

واذا كنا نعني بالشعر ، الشعراء وقصائدهم ، فان ادراك معنى القصيدة اساس اول في ادراك معنى الشعر . والقصيدة شكل ايقاعي واحد او كثير ، ضمن بناء واحد . لكن الشكل الايقاعي وحده لا يجعل بالضرورة ، من القصيدة اثرا شعريا . فلا بد من توفر شيء اخر أسميه البعد ، أي الرؤيا التي تنقل الينا عبر جسد القصيدة او مادتها او شكلها الايقاعي . القصائد ، كشكل ايقاعي لا غير ، ليست شعرا ، بل مصنوعات شعرية . اذ ليس الشعر علما ينميه ويطوره ، شيئا فشيئا ، بحاثون وعلماء . ليس مجموعة من القوانين والقواعد والاشكال والانظمة .

((الشعر هو الكلام الموزون المقفى)) عبارة تشوه الحساسية الشعرية العربية وتشوه الحياة والرؤيا . فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق . وهي ، الى ذلك ، حكم يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها . فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية . وذلك حكم عقلي ، اصطناعي ، منطقي .

النتاج الذي كتب او يكتب ، ايمانا بهذا الحكم وخضوعا له ، ليس شعرا ، وحق الشعر علينا هو ان نسقطه من ديوان العرب . هذا ما أفعله في ((ديوان الشعر العربي)) ، محاولا ان أظهر البعد الشعري العربي الاصيل الذي طمسه النقد ، وان أعيد الى الحساسية الشعرية العربية مكانتها الفريدة في التعبير عن الانسان والعالم .

— ٣ —

كان معظم نقادنا القدامى يرون الشكل الشعري وجودا ثابتا مستقلا ، قائما بنفسه . بهذا حولوا الشعر الى صناعة ، فاصلين بين الدال والمدلول : الشكل هناك مستقل ، والموضوع هنالك مستقل ، ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما . وبقدر ما يكون صناعا بارعا في هذا التوفيق يكون شاعرا . وهم يطبقون ، هنا ، على الشعر نظرية المثل لافلاطون وسقراط من قبله ، القائلة ان المدلول ، أي الفكرة او المثال ، موجود بحد ذاته ، دون حاجة الى الدال ، اي خارج الشكل الدال وفي غنى عنه .

وهذا ، في الشعر والفن عامة ، فصل مصطنع . فالدال والمدلول الشكل والموضوع ، في الشعر ، يولدان معا . بمعنى اخر ، لا موضوع في الشعر ، بل تعبير وطريقة تعبير ، ولا حقائق مستقلة بذاتها ، بل رؤى ووجهات نظر .

طبيعي اذن الا تكون هناك قاعدة صالحة الى الابد . لذلك ، ليس امتياز الشعر في انه يخضع لقاعدة ثابتة ، وينظم الطاقة ، شأن العلم ، بل امتيازه في انه يسبق القاعدة ، ويحرر الطاقة ويفجرها ويضيئها .

لا يعني هذا التأكيد ان شعرنا اليوم هو ، بالضرورة ، خير منه في الماضي ، انما يعني ان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تغاير مرحلة اسلافنا ، ان تكون لنا ، ان كنا احياء بالفعل ، طريقة تعبير خاصة ، واشكال شعرية خاصة .

تجاوز الفن المسيحي الفن الروماني ، ورفض عصر النهضة

(*) يشكل قسم كبير من مادة هذه الخواطر محاضرة ألقيت في عمان والقدس خلال الاسبوع الاخير من كانون الاول ١٩٦٥ ، بدعوة من وزارة الاعلام الاردنية ، ضمن موسمها الثقافي ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ .

الاساليب القوطية ، والعصر الحديث أساليب عصر النهضة . كذلك في شعرنا العربي : لم يكتب عمر بن ابي ربيعة كما كتب امرؤ القيس ولم ينبع ابو تمام اسلوب النابغة ، ولا المتنبي اسلوب زهير . فلا يقلد الشاعر ، ان كان التقليد ضروريا ، أسلافه ، وانما يقلد القوة الحية التي تحرك العالم ، والتي حاكاها هؤلاء الاسلاف ويحاكيها كل خلاق .

الذين يحتجون باوزان الخليل ، ذلك الاصولي الكبير ، لا يفهمون معناها ودلالتها . فهو لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة المستقبل ، وانما وضعها لكي يؤرخ بها الايقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه . وكان عمله عظيما اذ حفظ لنا تلك الايقاعات ونظمها في صيغ واوزان .

لكن الايقاع كالكلمة ، كالانسان ، يتجدد ، وليس هناك أي مانع شعري او تراثي من أن تنشأ أوزان وايقاعات جديدة في شعرنا العربي . ثم ان الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله، وانما يؤلف جزءا منه . وليس الشكل الشعري خبرة علمية تضاف بالضرورة الى الخبرات اللاحقة وتشكل معها كلا واحدا ، وليس جهازا خالصا ، او قالبا صناعيا ، نتناقله ونتوارثه . الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب ، يجدد ولايورث. حين يكرر شاعر شكلا كان في زمن غير زمنه ، لمشاعر غير مشاعره ، وحياة غير حياته ، لا يكون شاعرا ، يكون صانعا .

الشكل الشعري حركة وتغير : ولادة مستمرة . الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في شكل دائم .

— ٤ —

ما نسميه ، اليوم ، شعرا جديدا ليس كله جديدا . فالشكل غير القديم لا يعني ، بالضرورة ، انه جديد . ثمة شكل جديد ، ظاهريا، يحمل نفسا قديما . وثمة شكل قديم ، ظاهريا ، يحمل نفسا جديدا . فالفرق بين القديم والجديد لا نلتمسه ، بالضرورة ، في الشكل ، بل في الروح ، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الاصيل ، تعبيرا ورؤيا .

وكل اثر شعري جديد حقا يكشف عن امرين مترابطين : شيء جديد يقال ، وطريقة قول جديدة . فكل ابداع يتضمن نقدا — للماضي الذي تجاوزناه ، وللحاضر الذي نغيره ونبنيه . وعلامة الجدة في الاثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الاضافة : في مدى اختلافه عن الاثار الماضية ، وفي مدى اغنائه الحاضر والمستقبل .

وكل ابداع هو ابداع عالم ، فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا في شعره عالما شخصيا خاصا ، لا مجموعة انطباعات وتزيينات . اذن ، كل ابداع تجاوز وتغيير .

حين ندرك هذا لا يعود صعبا أن نميز بين الجديد والمزعوم جديدا ، بين الجدة والموضة ، بين الابداع والبدعة . الموضة او البدعة هي الهوس بالآني الحاضر العابر ، هي هاجس الطرافة للطرافة ، هي التعلق بالجديد لانه جديد وحسب ، وليس في هذا أصالة ولا فن .

وكثيراً ما يتداخل الابداع والبدعة . فالموضة ترافق الجدة دائما . لكن البدعة زبد عابر ، والابداع نهر عميق باق . وفي حين تكون البدعة موجة ، يكون الابداع الحركة والعمق . فالبدعة أزياء والابداع نبوة ، والازياء تعكس تموج الحياة ، أماالنبوة فتعكس اغوارها.

واليوم ، تحاول قوى الموضة ، أي قوى البدعة والسرعة والسهولة ان تجرف حياتنا العربية وتطبعها بطابعها . وكم تبدو نتائج هذه المحاولة سلبية قاتلة ، خصوصا في مجتمع تسيطر عليه التقاليد وذهنية الماضي . فهي تبقيه ، من الناحية الروحية ، رهين شكل من التفكير مستنفد عاجز ، وهي تقمره ، من الناحية الحياتية ، بشكل من الحياة لم يشارك فكره في ابداعه . هكذا يحدث الانفصال بين معنى الحياة وصورتها ، وتزداد التناقضات حدة وعمقا .

ولعل الهوة بين العالم الحديث الذي نتبناه طريقة حياة ، والقيم الفكرية القديمة التي نتمسك بها طريقة تفكير ، هي من أعمق الامارات على مأساة من أعمق مآسينا الحضارية العربية الراهنة : ان جسدنا يعيش في عالم حديث ، وفكرنا يعيش في عالم قديم . ولئن قبل الجمهور بهذا الواقع المجزىء المجزأ ، فان الشاعر يرفضه ... من اجل ان يعيد اليه الوحدة ، من اجل ان نتجاوز التناقض ويصير شكل حياتنا مقولة فكرنا وصورته .

لهذا ، ليست الموضة وحدها عدوة الابداع والتجديد ، وانما تناصرها كذلك ، عادة التشبث بالقيم الماضية المستنفدة ، العادة التي تؤدي الى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة ، العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغير . هنا يكمن الفرق بين المجتمعات والثقافات : المجتمعات الحية الثقافة تتطلب من الشاعر، والكاتب عامة ، ان يكون له صوته الخاص ، ان يكون فريدا ، أصيلا . أما المجتمعات الميتة الثقافة فتتنكر للاصالة وترفض كل شاعر يتميز بلغة اصيلة جديدة ، ودفعة روحية جديدة . وهي تريد من الكتابة ان تكون صناعة يعرفها الجميع ، ويفهمها الجميع ، ويسر بها الجميع . وتطلب ان يكون الشعر والفن احدى المنافع العامة . وهي ، على الرغم من انها تتبنى ما يرد عليها من اشكال الحياة الجديدة ، تتردد في تجديد فكرها او تقاومه ، وربما رفضته .

ان حياتنا العربية اليوم حب يدعونا لكي نخلقه من جديد . كذلك شعرنا .

— ٥ —

ان اكتب قصيدة لا يعني انني أمارس نوعا من الكتابة ، وانما يعني انني أحيل العالم الى شعر : أخلق له ، فيما امثل صورته القديمة ، صورة جديدة . فالقصيدة حدث او مجيء ، والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا ، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما ، من قبل . انه كشف وفتح . وكل ابداع تجاوز ، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع الى التخطي . وهو ، اذن ، طاقة لا تغير الحياة وحسب ، وانما تزيد ، الى ذلك ، في نموها وغناها وفي دفعها الى الامام والى اعلى .

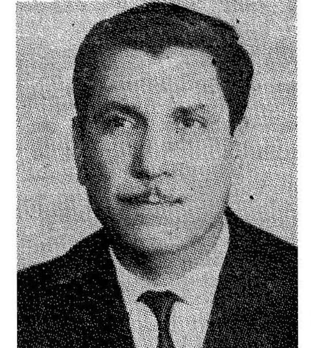
من هنا ، كان الشعر أعمق انهماكات الانسان واكثرها اصالة ، لانه اكثرها مجانية وبراءة وفطرية والتصاقا بدخائل النفس . ومن هنا ، كان الشعر وسيلة حوار اولي بين الانا والاخر ، ووسيلة اتصال اولى . فهو ، لتجذره في اعماق الانسان ، ومجانيته ، فعال وملزم . انه حميا تسري في الانسان وتسري ، من ثم ، عبر سلوكه ومواقفه وأفكاره ومشاعره ، في الحياة والواقع .

واذا كان الابداع تجاوزا ، فهو يتضمن اختيارا ، لان من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى اخر غيره . لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد . فالرفض هنا مرتبط بالقبول : انهما وجهان لحقيقة واحدة . لهذا يمكن القول ان البحث عن قبول جديد ، هو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة ، حتى ليمكن القول بالتالي : ليس هناك شعر عربي جديد الا حيث البحث والتخطي ، حيث التحول في أعماق الانسان وفي الحياة والواقع . ومن هنا نفهم كيف أن القديم يجب ان يكون في خدمة الجديد . وحيث تنعكس هذه الحقيقة او تنتفي يكون الانحطاط والتخلف .

في هذا ما يوصلنا الى القول انه لا يصح تقييم الابداع الشعري الجديد ، بمقايسته مع الماضي او مقارنته به ، بل يجب ان نقيمه استنادا الى حضوره ذاته — الى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الداخلي الخاص . فكل ابداع برق خاص لا يتكرر ، انبجاس مفاجىء قائم بذاته ، ينظر اليه في حدود ذاته .

وفي هذا ما يتيح القول ان الشعر اصل ، وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . انه روح الانسان ، روح الشعب ، وهو ، من هذه الشرفة ، روح تاريخه . ولا اعني بالتاريخ ، هنا ، الوقائع والاحداث ، بل اعني ما نسميه رسالة الشعب او الامة . لهذا كان الشعر اسمى أشكال التعبير الانساني ، وشكلا ساميا من اشكال الوجود . يعلمنا

— التتمة على الصفحة ١٩٥ —



تجربتي الشعرية

بقلم عبد الوهاب البياتي

قال مهتهوف لعاشق : ايها الفتى انت قد رأيت في غربتك
مدنا كثيرة فخبرني : أية مدينــة من هــذه أطيب ،..
فاجاب : تلك المدينة التي فيها من أختطف قلبي

من قصيدة « مدينة العشق »
لجلال الدين الرومي

***

لست اريد ان اضع تعريفا للشعر ، ولست اهدف الى تحديد مكان الشعر من العالم ولا مكانه من عصرنا ، وانما الشيء الذي أريده هنا ، هو تحديد مكانه من نفسي ! فحينما بدأت أعالج الكلمة ، احاول بها ان اعبر عن انفعالي بالعالم ، لم يكن الشعر هو اول ما حاولته من أشكال الكتابة . لقد كتبت القصة القصيرة وكثيرا من الحواريــات القصيرة والقصائد ايضا . ولكن شيئا ما كان يلح في طلب التعبير عنه ، شيئا كان يجول بنفسي ، ولد حينما بدأت ـ للمرة الاولى ـ اقامتي في بغداد .

كنت قادما من الريف ، حيث عشت فيه ، وعائدا اليه وقادمــا منه ، حتى عام ١٩٤٤ وهو عام دخولي دار المعلمين العليا ، وكــانت الصدمة الاولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفــة ، قامت بالصدفة وفرضت علينا ، لم تكن تملك من حقيقة المدينة اكثر من تشبهها الشديد ببهلوان او مهرج يلصق في ملابسه كل لون او اية قطعة يصادفها ، أما اعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف « دجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة ، فقد شعرت بانها ماتت واختفت الى الابد . ولم أكن ارجو لها العودة ، وانمــا رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير يعانقه ويذوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلهـا القائم ، ولم يكن رفضا عاطفيا وانما كان بذرة لتمرد هو الذي ولــد الثــورة .

ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج ، كان جيلنا المتسول الذي استعار ثيابا وازياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي . لــم يكن هناك ارتباط بين دراستنا واحتياجاتنا الروحية والمادية ، وقــد ولد هذا الانفصام شعورا بالتناقض بين الفكر السائد وبين الواقــع القائم امامنا . ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ ، وانما قام عــلى شعور طبقي سابق وحاد ، ولكن هذا الشعور لم يكن حقدا ، وانما كان احساسا بفقدان العدالة وانقلاب الاوضاع ، الشيء الذي يتطلب عملا فرديا قائما على الحقد . كنا بحاجة الى شعلة تلتهب لتحرق هـــذا الواقع وتطهره ، ولكنني لم اكن قد تبينت بعد كيف تلتهب هذه الشعلة، ولا صورة المستقبل بعدها ، لذلك كنت ألجأ محموما ، ملتهب الحواس الى كتب التاريخ التهمها لعلي أجد فيها مهربا من الواقع المزري .

وفي نفس هذه الفترة تمتع جيلنا بفرصة اوسع من حرية النشر نتيجة للحرب التي كانت قائمة ضد الفاشية ، وتفتحت امامنا ابواب ثقافات عديدة ، التقت عقولنا باعمالها الثورية والاكثر انسانية وقدرة على مواجهة مشاكل الانسان وطرح حلولها . لقد عرفنا غوركي واسلافه من الكتاب الروس الكلاسيكيين العظـــام (تولستوي ، تشيخوف ، ديستويفسكي بشكل خاص) كما عرفنا عددا من ادباء الغرب ، وانني لاذكر كيف الهبت مشاعري في ذلك الوقت كتابات اودن واشعــاره بغنائيتها الواقعية التي سبقت ايليوت الينا . ولم يكن ادباء التعبيــر عن الازمة هم من عرفناهم وحدهم ، ولكننا عرفنا بيرون وشيلي وكيتس وبودلير ورامبو وفكتور هيجو ، وهكذا عرفنا انواعا متعددة من الابداع الفني وتخطينا مرحلة التأثر بمأجدولين وغيرهـــا من اعمال الادب الرومــانسي .

ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب ان يلفت نظرنا ، فحتى جبران تصورته كاهنا عجوزا يلبس مسوحا سوداء ويذرف الدموع أمام جثة ميتة . كان ادبهم ثورة عاطفية رومانسية اكثر منــه تعبيرا عن ولادة الجيل الجديد من خلال الازمة وسنوات العذاب ..

عبر كل هذه القراءات والعلاقات وملامسة الواقع الحي والاحتكاك به ، ومن خلال الصحبة الادبية مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الملك نوري وغيرهم ، بدأت مشاعرنا تجد لها متنفسا ، وبدأت تتبلور قيم معينة عن الادب والفن والحياة بوجه عام .

في هذه الفترة وقبلها بقليل كنت كمن يبحث عن الشكل الملائم للتعبير عن نفسه .. واكتشفت أن التعبير الشعري اقرب الي من اي شكل اخر . كان هذا الشكل اقدر على التعبير عما كان يجيش بصدري من قلق ومشاعر اكثر مما يتفاعل في عقلي من افكار . كما كان تكويني النفسي من اساسه : الرؤية الشاملة للاشياء والنفاذ الى جوهـــر الاشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعه . وهكذا كان الشعر اكثر ملاءمة لحركة نفسي الداخلية واقرب الى رغبتي في ضغط الافكار والاحاسيس وتجسيدها . كذلك كانت قراءاتي الاولى التي فرضتهـا علي مكتبة جدي ـ وهو رجل دين ـ الغنية بكل دواوين الاقدمين التي كنت قد قرأتها قراءة مؤلمة معذبة لانها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود احسه ولا اعيه ، فكان ان نجوت من الوقوع فريسة في شراك تأثيرها الكلي . أمــا اغاني القرية التي تركت فــي نفسي اثرا لا ينسى فقــد كانت متطابقة مــع احساسي بشعر الحياة نفسها المتجســد في الناس والبيوت والطبيعة وحزن الكائنات الابدي والظلال الهاربة للحياة التي تجدد نفسها في تعاقب الفصول .

لكل هذا لم يكن غير الشعر قادرا على اشباع رغبتي في التعبير بالكلمة ! واني وان كنت لا أؤمن بامكانية ان يولد الشاعر وفي يــده القيثارة ، وانما يمكن ان يولد من قلب ذلك الانسان الذي لا يتــم التوافق بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله . ان التناقض الذي يمكن ان يقوم حينئذ يولد عددا من الاحاسيس غير المصنوعــة وغير القابلة للتفسير . وفي اللحظة التي يكتشف فيها الانسان تناقضه مع العالم الخارجي يبدأ في التمرد عليه . ومثلما يبحث النهر الدفين عن المكان المناسب الذي يمكن ان ينبع منه ، يبدأ الشاعر الموعود في محاولة اكتشاف نفسه . ان المهم هنا ، انما هو نقطة البداية . ان البدء في محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه الى خارج نطــاق النصائح والتعاليم والتربية ، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتهـــا ، وخلق نوع من الحوار الصامت حولها ، كل هذا يلعب دورا في صنع عــالم الشاعر القادم .

لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغــداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه وهو أحد كبــار المتصوفة ، كان الحي يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمـــال والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار . كانت هذه المعرفــة هي مصــدر ألمي الكبير الاول .

ثم بدأ تعاملي مع الكتب ومع القراءة . وكمسافر في قطــار لا يعرف المدينة التي سيهبط فيها ، لم اتوقف عند كتاب معين او نوع واحد من الثقافة ، كأن كل كتاب هو بعينه المدينة التي لا اقصدها . كانت هناك محطات صغيرة اعتقد أن وراءها بارقا من أمل ، ثم اكتشفها سرابا لا يروي ظمأ ، وهكذا كنت ، وما أزال ، مسافرا بلا عودة ، تتجدد

أفكاري على الدوام . كان التاريخ هو النوع الذي احبه من القراءة ، ولم أقرأه كركام من الوقائع او الاحداث ، وانما كتجربة انسانيـة واسعة ومتعددة الجنبات ، وكتجسيد لقضايا الانسان التي طرحت على كل المجتمعات الانسانية الماضية . كذلك كانت الاثار واللقى التي ذابت صورها في نفسي ، البقية الباقية على سطح هذا الكوكب من كـل هذه التجارب التي خاضها الانسان واختفى كما تختفي اشباح الليل. حينما كنت اقف امام كوب قديم او قطعة عملة اثرية او تصوير باهت الالوان ، كان يجتاحني احساس من انعدام الصلة بالعالم الخارجي ، وأروح افتش عن هذه الاثار في نفسي ، ماذا بقي منها لدي ؟ كـل هذه الاشياء القديمة تركها اصحابها ومضوا ، كانت هي الصورة الحية لعمق الزمن ، والشيء الوحيد الباقي من حياة الناس الذين عـاشوا في زمن ما ، ان الفن وحده ، عصارة تجربة الانسان ، هو ما يتركـه النـاس بعد حيـاتهم .

وفي نهاية الاربعينات وقفت طويلا عند الادب الواقعي . كانت رواية « الام » لغوركي هي اول عمل اجتذبني عندما اكتشفت انه كتاب لم ينقل عن الكتب ، وانما عبر عن حياة الناس وتجاربهم . ثم وقفت طويلا مرة اخرى امام الادب الوجودي ، وبالذات امام كامي وسارتر . كان الاصرار على الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جـانب الانسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانية واللامبالاة ، كانت هـذه الاشياء هي ما استوقفني عند الواقعيين والوجوديين ، احسست انهم يعودون بالادب الى ذلك الفهم الانساني الشامل لكل ادب عظيم منـذ الاغريق والعـرب القدماء ، العودة بالكلمة ، مـن اجـل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجاربهم الحقيقية . ومن هنا كـان عثوري على كثير من الاجوبة لاسئلة لم اكن اجد لها جوابا .

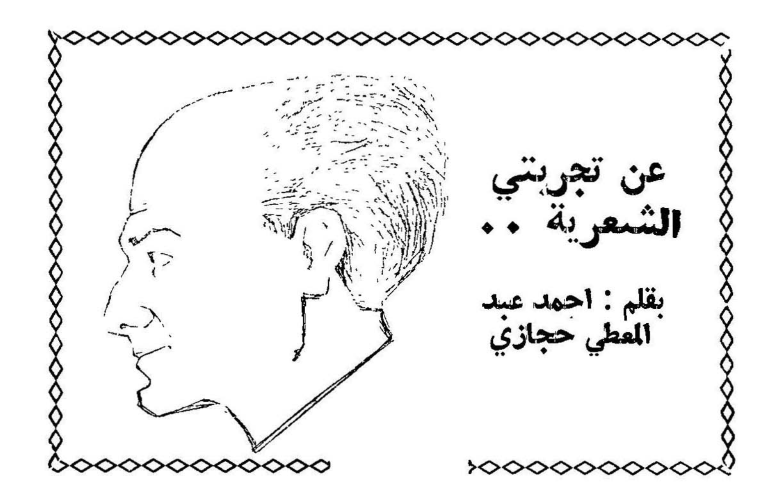
ولكن الشعر نفسه لم يكن غريبا علي منذ البداية ، ولا يمكـن لشاعر ان يكون غريبا عن الشعر ، شعر الحياة وشعر الشعراء الاخرين. كانت اغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف هي زادي الشعري الاول . وكان طرفة بن العبد وابو نواس والمعـري والمتنبي والشريف الرضي هم اكبر من أثر في من الشعراء العرب. لقد وجدت فيهم نوعا من التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم او مجتمعهم او ثقافتهم . لقد عانى هؤلاء محنـة الوجود الحقيقية ، وعبروا عن انفسهم باصواتهم الذاتية لا باصـوات غيرهم . ورغم هذا فقد انتابني ازاءهم نوع من القلق حينما تبينت إن لغتهم كانت لغة مصنوعة ، كانت الاشياء التي يصفونها موجودة قبـل وجودهم وان كلماتهم كانت تفقد حضورها في نفسي وتتحول الى دلالات فقدت عندهم الكثير من أصالتها ، وانهم انطفأوا على اسوار عصرهـم عاجزين عن تخطي رؤياه وامكانياته . لقد كان الشكل الذي امدتهـم به ثقافتهم الشعرية وتراثهم الشعري شكلا مصبوبا منسقا خلفتـه رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية معينة . وفـي نفس الوقت الذي فتنتني فيه قدرتهم على تخطي واقعهم الاجتمـاعي والتعبير عن شحناتهم الوجدانية المتوقدة ، احسست بان الشكـل الذي لم يستطيعوا تجاوزه كان قيدا على رؤاهم وعواطفهم المتمردة . كان قيدا على رؤاهم ، كما تصورتها ، انا منعكسة على صفحة نفسي، التي هي جزء من عالم مختلف وعصر متجدد . كما دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية ، الى البحث عـن ايقاع موسيقي خارجي يتسق مع ايقاع التجربة الجديدة ، تجربـة تقويض ابنية قديمة واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته واكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف . كان لا بد وان تختفي هذه الثنائية الكامنة في القصيدة الكلاسيكيـة الحديثة حتى تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربـة الشعرية نفسها وبعدا ثالثا يحمل نفس ملامح ايقاعها النفسي واساسها الفكري والوجداني . ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ : الجامي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والخيام وطاغور . لقـد عاني هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة . ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون : اودن ونيرودا واراغون وايلوار وناظم حكمت ولوركا وماياكوفسكي . لقد استوقفتني اشعار هؤلاء ، ليـس لانهم مشهورون ، فقد سقط من حسابي شعراء مشهورون كثيرون ، وانما لان اشعارهم ، بجانب انها اشعار تحمل جوهر الشعر الحقيقي ، تحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤية الى وجـدان الانسان المعاصر ، لانها تنبع ـ بابعادها هذه الثلاثة ـ من تصور نفس هذا الانسان المعاصر لذاته ولواقعه ، الا انها تحتوي على نوع مـن الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم . ووجدت في اشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التي تصل بهم الى التصور الانساني الكامل ، خصائص الانسان الحي في تشيلي او اسبانيا ، اشكـال حياة الانسان في نضالاته وهزائمه وحبه ، ومن خلال هذه الجزئيـات استطعت ان أتصور النظرة الشمولية في شعرهم ، هذه الشموليـة التي هي نقيض للسكونية التي قد نجدها في اشعار شاعر كبير مثل ايليوت الذي ينعدم في شعره الاحساس بالصراع والجدلية . وكـان اختياري لهم في نفس الوقت بمثابة دفاع عن قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة ، عن طريق تجسيد كيف يمكن ان يكـون الشاعر ملتزما وعظيما في نفس الوقت والتأكيد على اهمية فنيـة التجربـة وجمالياتهـا .

وعندما غمر النور الواقع الانساني امام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت امامي صورة واقع محطم يخيم فيـه اليأس على كل شيء . وهكذا كانت اشعاري الاولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الاشياء . لم اكن احاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ، ولكنني اكتفيت بتصويره. وعندما تجاوزت مرحلة التصوير ، لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور عـلى مبرر اجتماعي للتمرد ، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه ـ دون الثورة ـ هو بداية الالتزام .

كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم اجده في شعرنا القديم، وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة ، دون وضع بديل لـه ، والاشواق التي لا حصر لها ، والتطلع الى عالم تسقط فيه كل الاسوار بعيدا عن الشعارات التي استهلكت ، كان هذا البحث هو ما أدى الى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير والى اكتشاف بؤسها المفزع . وهنا كان لا بد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي ونمو الدافع الاجتماعي والسياسي ، وكان هذا النمو انعكاسا وتفاعلا مـع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحول الى الثورة الايجابيـة نفسها . كنت أشعر في ذلك الوقت بانني اكتب مدافعا عن الحريـة والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسي . كنت افهم الالتزام : على ان الفنان مطالب من اعماق اعماقه ان يحترق مع الاخرين عندما يراهـم يحترقون . اما الوقوف على الضفة الاخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر مـن العصور .

لقـد غمرت الرؤية المتمردة كل المواضيع الشعريـة التي كتبت فيها . فالموت المجاني الذي يضرب ضحيته دونما سبب مفهوم ، ذلك الموت الذي كان اشد ما يكون بروزاً في « اباريق مهشمة » هـــذا الموت ، كان لا بد من فهمه وكان فهمه هو التمرد عليه . وفي « المجـد للاطفال والزيتون » و « اشعار في المنفى » و « عشرون قصيدة مـن برلين » و « كلمات لا تموت » كان هناك الموت من اجل الحرية ، اي ان الموت قد اصبح ثمنا للحرية واصبحت هي ثمنا له ، اما المـوت بالمجان فلم تعد له قيمة قط اذ انه يجرد الانسان المحكوم عليه بالموت من كل قيمة ولا تصبح لحياته السابقة على الموت معنى ابدا . ولكـن هذا الموت من اجل الحرية ، موت المناضلين الذي هو استشهـاد نبيل ، لم ينفصل ابدا عن الموت الانساني . اذ لم يتحول هؤلاء المناضلون

ـ التتمة على الصفحة ١٩٨ ـ



عن تجربتي الشعرية ..

بقلم : احمد عبد المعطي حجازي

لا اذكر اوائل شعري .. ولكني ما زلت اذكر ان اول قصيدة لي صحيحة الوزن كانت محاولة صغيرة لتقليد رباعيات الشاعر المتمرد عمر الخيام .. وان ثاني قصيدة كتبتها كانت في الحب ، ولم يبق منها في خيالي الا انني حاولت فيها قافية صعبة وخاصة في ذلك الوقت ، هي قافية « التاء » المفتوحة على هذا المثال « بيتا » .. وقد ظللت اكثر من شهر احاول ان اقفي بها مقطوعة من عشرة ابيات فلم يتيسر لي ذلك الا بصعوبة بالغة استعنت عليها بمختار الصحاح ، وهو المعجم الوحيد الذي كنت املكه في ذلك الوقت البعيد ، فلم ينجدني الا باربع او خمس كلمات اذكر منها « نعت » و « شت » بمعنى شتيت .. وغير ذلك مما اعجزني ان اضعه في قصيدة حب رومانتيكية يكتبها عاشق في الرابعة عشرة من عمره ..

وعلى الرغم من نسياني لهذه الاشعار ، فانا ما زلت اذكر ذلك الجو الذي انطلقت منه محاولاتي الاولى ..

كان جوا خشنا بكل ما تحمله هذه الكلمة من واقعية .. ولن اصف هذا الجو تفصيلا بالطبع ، ولكن حسبي ان اشير الى اهم عناصره التي ربما ساعدتني على تأمل تجربة اعتبرها تجربة متواضعة ..

بلد ريفي في قلب الدلتا الخصبة .. فقير لان ميزة الخصوبة فيه تقابلها آفة كثافة السكان .. محافظ لان رزقه وان كان ضيقا الا انه مضمون ومن هنا القناعة والحاجة الى المحافظة .. متطلع لفقره وقربه من المدن ، فلدى اهله حماس التعليم ابنائهم حتى يجتازوا مصيرهم المحدود ..

بلد ريفي في قلب الدلتا الخصبة .. فقير لان ميزة الخصوبة يطلبون العلم .. وفيه ابناء الاغنياء الذين لا يكملون دراستهم وينقلبون مع ذلك في نعيم آبائهم .. بلد كهذا يعرف الاراء الجريئة كما يعرف صرامة التقاليد .. يعرف نبالة الاغنياء وسخط المحرومين ..

اما البيت .. فقد كنت فيه اكبر الابناء لرجل ميسور الحال .. كان والده الذي هاجر من شمال الدلتا بعد ان طردته والدة الخديوي توفيق من ارضه ـ يعده بطلب العلم في الازهر ، ولكن جهده قصر بعد ان حفظ القرآن الكريم والم باطراف من الثقافة القديمة ، فتعلم حرفة الخياطة التي كانت تدر عليه دخلا يزيد عن حاجته وحاجة زوجته الاولى التي لم تنجب ، فعرف مغامرات الريفيين حين يأخذون افضالا منمالهم ويذهبون بها الى المدن القريبة يقضون فيها اياما ناعمة .. وظل هكذا حتى جاوز العقد الرابع فتزوج والدتي التي انجبت له ثمانية ابناء اذاقوه في شيخوخته شظف العيش بقدر ما اسعدوه ببقاء الذرية..

وقد اورثه حلمه القديم في ان يتعلم حبا شديدا للكتب ، فكانت لديه ثروة لا بأس بها من السير الشعبية ، وبعض مؤلفات القدماء كابن المقفع ، وابن عبد ربه ، وبعض كتب الطرائف والنوادر مثل « نكت الهميان في نكت العميان » وبعض دواوين الشعراء المعاصرين كديوان حافظ الذي كان والدي يفضله على شوقي ، ومجموعات من الصحف والمجلات التي كانت تصدر قبل ربع قرن في القاهرة ..

ماذا ورثت من كل ذلك ؟

ورثت احساسا مرا بالانقطاع .. فافربائي قليلون في بلد لم يولد فيه من اصولي الا ابي .. ورثت احساسا مبكرا بالحداد حين تساقط خمسة من اخوالي موتى الواحد بعد الاخر .. ورثت تحسسا شديدا لما تنطوي عليه الاشياء من طزاجة ساخنة ولذلك فالصورة الريفيةالاثيرة لدي هي صورة الحقول المزدهرة الساكنة ساعة الظهيرة .. ورثت شعورا حادا بالظلم ، ولكن ضعف جانبي ، واحساسي بأن هذا الظلم ليس عارضا وانما هو روح تتشكل بصور كثيرة حولا تجربتي الروحية في مطلع صباي من التمرد الى التقشف ، وان ظلت طبيعتي موزعة بين تقشف صارم وانطلاق جامح .. ولعل هذا هو مصدر فتنتي الاولى باشعار الخيام الذي ربما كان تصوفه هو الحل الذي وجده التمزق نفسه بين المتعة والتقشف .. ورثت عادة احترام الكتب ، واعجابا شديدا بأبي يصل الى حد الولاء ..

***

كنت في الخامسة من عمري حين وضعني ابي في الماء والبسني ثيابا جديدة ودفع بي لاحفظ القرآن ، فلم تمض سنتان حتى كنتاحفظ نصفه ومن ثم تنقلت بين المدارس الابتدائية لاقضي بها خمس سنوات، تقدمت بعدها لامتحان القبول في مدرسة المعلمين لاقضي بها سبع سنوات حتى تخرجت فيها وانا في حوالي العشرين ..

والحق انني رغم هذا لم احصل ثقافتي بطريقة منظمة .. فقد بدأت بداية مقلوبة حين قرأت وانا صغير كتب ابي القديمة التي ساعدني على قراءتها حفظي للقرآن الكريم ، وحين كنت اقرأ بعد ذلك ما تقع عليه يدي عن طريق الاستعارة في الغالب بنهم وبدون اطمئنان.. فلقد قرأت معظم كتب عبد الرحمن بدوي قبل ان اقرأ كلمة لتوفيق الحكيم .. وقرأت كل كتب الرافعي دون أن اقرأ العقاد او طه حسين الا بعد ذلك بعدة سنوات .. وقرأت معظم اشعار الرومانتيكيين علي محمود طه ، وناجي ، ومحمود حسن اسماعيل بعد ان قرأت اشعار الجاهليين ، وقبل ان اقرأ شوقي او مطران ..

ورغم هذه القراءة المرتبكة كان وجداني يتجه شيئا فشيئا الى الرومانتيكيين ، خاصة بعد ان دخلت تجربة الحب الاول بكل قسوتها في بلد ريفي محافظ .. تلك التجربة الرائعة التي عانيت منها خمس سنوات ، والتي ساهمت بقوة في بناء عالمي الداخلي والتي ظلت تغذي

وجداني بآثارها حتى وقع اهم حدث في حياتي حتى الان وهو الهجرة النهائية من الريف والاستقرار في القاهرة ..

ان وجودي كشاعر مدين لتلك السيدة الريفية الخالية البال التي ربما لم تقرأ لي حرفا حتى الان ، والتي كانت تكبرني بعدة اعـــوام اهلتني للزواج بينما كنت لم ازل تلميذا ..

وحين كنت ارى ان هذا الحب بلا مستقبل فلم اصرح به لاحد.. بـــل كتمته ليزداد اشتعالا وتوهجا وليدفعني دفعـا الى الشعر الذي اكتسب قيمته في نفسي بقدر ما كفل لهذا الحب المحكوم عليه بالموت من حياة .. لقد تقمص الحب ثوب الشعر الذي بقي لي حين كـانت محبوبتي تزف لرجل اخر ..

وهكذا ولدت كشاعر ولادة رومانتيكية برغـــم نشأتي الكلاسكية الصارمة ، تلك النشأة التي ستضطر الى الاختفاء لتعاود الظهور بعد ذلك في صور اخرى .. وهكذا بدأت اتعلم من تجربتي الخاصة انالشعر فن ذاتي يتحدث باسرار الشاعر لا باسرار سواه .. وانه مع ذلك قيمة اخلاقية اذ انه يهب الحياة للاشياء الحية ، واذ يبني العالم من جـديد بناء لم اقنع قط بان اقيمه في قصائدي فحسب .. بل كنت وما زلت اتوق الى ان يتحقق في الواقع .. ولم لا والواقع نفسه مليء بالشعر!

هذا الطموح في الحقيقة هو الذي قادني احيانا للعمل السياسي. وهو الذي فتح امامي باب التمرد الذي تيسرت لي ممارسته حين دخلت مدرسة المعلمين التي كانت موجودة في عاصمة الاقليم بعيدا عن القرية والتي كانت تزخر بحياة الطلبة العنيفة الشائقة ..

في هذه المرحلة الاولى من تجربتي الشعرية كانت قصائدي التي كنت احذو في كتابتها حذو الرومانتيكيين تتمرد تمردا غامضا على عالم احس انه عالم معاد وضيق ، وتمردا صريحا على النظام السياسي القديم الذي بدأت احتك به في ذلك الوقت وتصيبني منه بعض الاضطهادات. هذا على الرغم من انني فشلت في ان انخرط بصدق في اي تنظيـم سياسي من التنظيمات التي كانت تعمل على تقويض النظام القديم ..

واذ تغير النظام وانفض المعترك اقتصر شعري على الشكوى مـن ضيق العالم والتغني بالغربة التي تأكدت حين هاجرت الى القاهرةوان كانت قد اتخذت صورة جديدة ..

***

فوجئت بان شعري الذي تعبت حتى صار لهقاموس الرومانتيكيين في اللغة ، وطريقتهم في التصوير ، وتجاربهم الاثيرة ، والذي اصبحت بعض المجلات الادبية ترحب بنشره .. فوجئت بانه لا يعجب الشبان القاهريين ..

كانوا يقولون لي .. ما معنى :

« الهيكل المهجور ، والصمت المضمخ بالظلال »

وكانوا يقولون لي .. ان هذا البيت لا يعكس نفسك ، او هـو يعكس نفسا مغلقة .. ثم ما هي الصورة التي تريدنا ان نتصورها ؟

وبقدر ما حزنت على تعب العمر بقدر ما وجدت ان ما يقولونـه صحيح ، خاصة وان تجربة ايامي الاولى في القاهرة قد امدتنيبمشاعر وصور اخذت تلح علي في الظهور .. وهكذا بدأت اكتب « الطريق الى السيدة » أول قصيدة لي في الشكل الجديد ، واتجه الى ما يمكن ان يسمى بالموضوع لاختبر قدرتي على التحرر من عالمي القديم الضبابي ، وعلى الاندماج في عالم غريب ، فكتبت « مذبحة القلعة » وما لبثت ان وضعت يدي على النموذج الذي ظهر في ديواني الاول « مدينة بـــلا قلب » نموذج الغريب في المدينة ، خاصة بعد ان توفي والدي فاصبح احساسي بالغربة قويا وان لم يصل ابدا الى حد القتامة .. ذلك لان حنيني القديم لعالم واقعي افضل عاد الى الظهور ، حين تهيأتمجموعة من الظروف جعلتني أؤمن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية..

لقد امدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع..وهو نموذج الثوري المتيقن .. كما ساعدتني على أن اعيد النظر في ثقافتي الكلاسيكية لاستفيد منها وخاصة في تجديد قاموسي الشعري الذيخرج عن قاموس الرومانتيكيين ، فلم يعد له الا ان يطعم بالقاموس الكلاسيكي وحتى يحمي نفسه من لغة الصحف التي ينخدع بعضالشعراء فيحسبون ان الشعر الجديد لا يحتاج الى اكثر منها ..

ولكن عثوري على النموذج الثاني وان كان قد فتح لي عالما جديدا في الشعر والثقافة والتجربة بعد عالم الديوان الاول قد اوقعني فـي صراع عنيف ، او هو احيا في نفسي الصراع العنيف بين ركونها الـى لذة الاستشهاد التي تبدو في تجربة الغريب ، وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم ..

صحيح ان هذين النموذجين ينبعان عن مصدر واحد هو التمـرد على الواقع الكائن .. هذا التمرد الذي يظهر احيانا عن طريق قطـع الصلات بين النفس وبين الواقع ، واحيانا عن طريق تأكيد هذهالصلات وتغذيتها ..

وصحيح ان الغربة عندي لم تكن موقفا ثابتا او اختيارا نهائيا ، ولذلك ظل العالم الخارجي حاضرا يتراوح خلالها .. ومن هنا كـان الصراع الذي يتجنبه شعراء اخرون حين يرون انه لا حقيقة الا ما يرونه داخل نفوسهم ، وان الواقع وهم باطل ..

وقع الصراع بيني وبين العالم ، لانني بقدر ما ارى الحق فينفسي اراه فيما حولي .. وبقدر ما تكتسب الاشياء وجودها من موقعها فـي وجداني بقدر ما تتمتع بوجود مستقل اجد نفسي دائما مسـوقا الى الاقتراب منه واستكناه سره ..

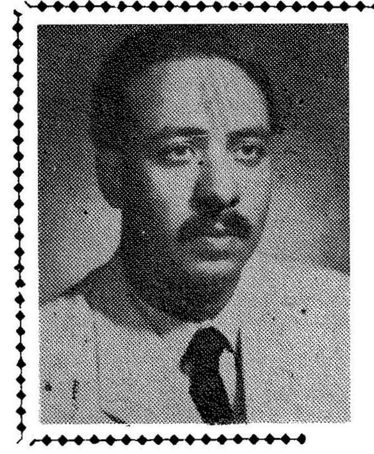
وهكذا خلال هذا التردد بين وجداني وبين العالم تتردد فيشعري نغمتان رئيسيتان .. العزلة والاندماج .. النجاح والخيبة .. الهزيمة والانتصار .. العقيدة والنظام .. ويقوم الصراع بينهما ..

ومن الصدق أن اقول ان هذا الصراع في ديواني السابقين كثيرا ما كان يقوم بين قطبين منفصلين .. وهذه هي المشكلة التي احاولحلها باعادة تأمل التجربة وتحليلها لاحصل على ادراك منسجم للعالم، يحول هذا الصراع الغنائي اذا امكن القول ، الى صراع مركب يتم داخـل الرؤية الواحدة بين عناصر مشتبكة ، فتبرز التجربة بقوامها الحقيقي ويتحقق الانسجام الذي اعتقد انه السمة الرئيسية في شعري الاخير..

ان قضيتي الان هي أن اجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا .. في الفكر وفي الشعر .. وكأنني في ذلك اسير في الطريق التـي تسير فيها الحياة نفسها .. اذ ان هذه الوحدة بين الغريب والثوري لم تتحقق كما تتحقق الان !

تجربتي الشعرية

بقلم : صلاح عبد الصبور



حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق ، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد ، يقترب منه وقد نفض عن نفسه اثقال تجربته الغاربة ، كأنه يواجه الشعر للمرة الاولى .

هذا احساسي حين اقدم على الكتابة ، فانا رغم عشرتي الممتدة للشعر قارئا وكاتبا زهاء عشرين عاما ، ما زلت اواجه الابداع بذات القلق والتلمس ، فاذا جادت علي الالهة بالمطلع – كما يقول فيولين – سعيت حتى استمطرت الابيات التالية له ، ثم اجدني انفصل شيئا فشيئا عن عالم الاشياء من حولي لادخل عالم تصوراتي وانغامي ، وحين تنتهي القصيدة ابدأ في اكتشافها من جديد ، وقد اعيد انقح ، وقد اطوي الصفحات او امزقها ، ذلك حين يستيقظ في نفسي من جديد ذلك الروح الناقد الذي غاب زمنا عن افقي .

وذلك الروح الناقد هو خلاصة التجربة السابقة ، هو ما اكتسبته خلال العقدين من الزمان قارئا وكاتبا .. اين كان مختفيا ؟ لعله يختفي حيث يختفي الحزن الغابر والسرور المنقضي والذكريات الدفينة. ولعله هو الذي يكون نظرتي الذاتية الشعر ، وطموحي اليه ، ولعله هو الذي يتحكم في استقبالي لشعري ، وكل شعر .

واظنني لم ادرك ان الشعر هو طريقي الاول الا في عام ١٩٥٣ ، اما قبل تلك الفترة فقد كنت مشغولا باشياء كثيرة ، كنت احاول القصة القصيرة ، والكتابة الفلسفية على نمط محاورات افلاطون التي قرأتها في مطالع الصبا بترجمة حنا خباز وفتنت بها فتونا ، ولكن في ذلك العام تحددت رغبتي الادبية ، وارتبطت بالشعر ارتباط التابع بالمتبوع.

وانا ممن يظنون – وهم قلة – ان قول الشعر جدير وحده بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من اجله . وقد وهبت الشعر حياتي منذ ذلك الامد . وجهدت حتى اصير شاعرا له مذاقه الخاص وعالمه الخاص .

ولا اظن اني فرطت ابدا في تقديم قرابيني للشعر . وقد يكون قد قبل بعضها فجاد علي برضوانه ، او استثقل شأني احيانا اخرى فحرمني من جنته ، ولكني لم اتمهل في حجي اليه قط .

وكنت اعتقد دائما ان عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية ، وثقافة معاصرة متأملة ، او بعبارة اوضح وجدان يقظ وفكر لماح مدرب . الشاعر بحاجة الى رضا الالهيين الاسطوريين ، وبونيز بوس اله البداهة والاحساس المنطلق والنشوة المجنحة ، وابولو اله الفكر والتأمل والمعرفة ، اما البداهة والنشوة فهي ظاهر القصيدة العظيمة ، ولكن تحت هذا الظاهر باطنا عميقا نافذا .

ولكي يتيقظ وجداني اسلمت نفسي للحياة ، فعلمتني الشم والسمع والتحسس ، والحزن والفرح اللذين يخلعان القلب ، ولا اظن ان تجربة من تجارب الحياة الجميلة قد فاتتني ، حتى تجارب الغيبة في العشق او الفناء في المطلق ، فانا اذكر في سن الثالثة عشرة ان اصابتني نزعة تعبدية طهرية ، وصليت ذات يوم صلاة بدائية استكشفت الفاظها بنفسي حتى رأيت نورالله .

وكما عرفت نور الله عرفت نور الانكار . وجربت لذة ان يحس الانسان بوحدته وتفرده في الكون ، وقد رفعت عنه العناية ، وتولى امر نفسه بنفسه ، كأنه الريح المطلقة الخطى .

ولكي يتيقظ عقلي اسلمت نفسي لعالم الكتب ، وعودت نفسي النهم في القراءة ، وخطف المعرفة وازورارها ، فانا سائح في بحار المعرفة السبعة لا يهدأ مجدافه ولا ينطوي شراعه ، مفتون بالفلسفة ، محب للتاريخ ، مولع بالاساطير ، صديق لعلوم الانسان المحدثة كعلم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا .

والفرق بين الشاعر القديم والشاعر الحديث في رأيي ان الشاعر القديم يعتنق موهبته ، اما الشاعر الحديث فعليه حين يطمئن الى النغم في رأسه ان يصنع موهبته . وقد اعددت للشعر الى جوار ذلك كله قدر ما استطعت من المهارة اللغوية . استمددتها من قراءة القرآن والحديث ، ومن التجوال في شعرنا القديم ، ثم قلت لنفسي بعدئذ : يا نفس اكتبي ما بدا لك .

***

ما الشعر ؟

سؤال لو عرف اجابته احدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها . لقد ادرك الجميع حتى سادتنا العظماء من امثال شكسبير والمعري اطرافا من جوابه ، ولذلك فلن انصدى للاجابة الجامعة المانعة ، بل احكي عن الجانب الذي ادركته .

الشعر هو صوت منفعل . انسان يتميز عن الاخرين بقدر ما يتشابه معهم . والانفعال المدرب هو عدة الشاعر . ولست احب لنفسي ولا لاحد من الشعراء ان يكون صوته مندغما ضائعا في الاصوات الاخرى . وعلة الموسيقى في الشعر ان الانفعال عندما يصل الى مداه لا بد له من التنغيم . اليس صياح الطفل حين يدخل ابوه منغوما موقعا . ولامر ما كان النثر الفني بالانفعال غنيا الى جواره بلون من الموسيقى الخفية . وليس الفرق بين الشعر والنثر الا فرقا في نوعية الموسيقى . فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لونا من « المصطلح » اما موسيقى النثر فهي مطلقة كاطلاقه .

وقد حاولت الشعر اول ما حاولته محاكاة للنماذج التي احببتها. وعندي قدر لا بأس به حاكيت فيه المتنبي . وقدر اخر لا بأس به حاكيت فيه ابا العلاء . ثم قدر اخر حاكيت فيه بعض الشعراء المعاصرين كابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل . ولكني رغم اعجابي بهؤلاء الاربعة توقفت فترة من الزمن لاسأل نفسي : ما الشعر ؟ وقد وجدت كلا منهم قد اجاب على جانب من سؤالي . وكان توقفي اثر قراءتي لبعض النماذج من ادب الغرب ، فقد قرأت ريلكة في ترجمة انجليزية ، وقادني الصديق بدر الديب والصديق عبد الغفار مكاوي الى شعر اليوت وقصص كافكا . وتبلبل خاطري . ويئست يأسا مطلقا من شعرنا العربي او معظمه . كنت اسائل نفسي في كثير من الاحيان عن علة اعجابي ببعض النماذج ، واسفه لها ولعها بموسيقاها او بافكارها الدارجة واحاسيسها الشائعة . وقد طالت فترة التوقف حتى جاوزت السنتين . وخرجت منها برغبة عارمة في المحاولة ، على ان احقق كل ما اصبو اليه . وكان ذلك في اعوام ٥٠ – ٥١ – حيث كتبت عندئذ قصائدي (شنق زهران – هجم التتار – الملك لك) .

وانا كثير التأمل في شان الشعر . متعدد المواقف تجاهه . كان الشعر في مرحلة هذه القصائد هو الرؤية العميقة والاحساس الدافىء. ولذلك كان ديوان « الناس في بلادي » غنيا بالانفعال . وفي المرحلة التي تلتها كنت اريد ان اقرب دور المفكر من دور الشاعر . وتمثل ذلك في ديوان « اقول لكم » . ثم حاولت ان اصل الى لون من التمازج والتراضي بين الموسيقى والطلاقة التعبيرية ، وبين الاحساس والفكرة في « احلام الفارس القديم » ولو سئلت عن مدى توفيقي في هذا الديوان لقلت انني استطعت فيه ان اصفي لغتي وانفعالي

– التتمة على الصفحة ١٩٩ –

تجربتي في الشعر

بقلم محمد الفيتوري

اذا كان الشعر موهبة ، واذا كان مستقبل كل موهبة ، انما يتشكل وفقا لقوانين خاصة ، تفرضها مجموعة الظروف والعلاقات الاجتماعية ، والتاريخية ، المحيطة بصاحبها ، فالذي لا شك فيه ، هو ان ذلك الصبي الاسمر القصير ، الذي ما يزال يلوح في مخيلتي الان، وهو يرفل في اعوامه الاثني عشر ، كان يحمل في قلبه ، وفي عينيه ، احساسا بتفرد ما .. من المبالغة ان اتسرع الى القول ، بان كتابة الشعر كانت هدفا له .. ربما كان الشعر حينذاك ، حلمه الخيالي الغامض ، الذي لم تتحدد معالمه بعد ...

كان قد أتم حفظ القرآن الكريم كله ، عن ظهر قلب ، تأهبا لدخول الازهر الشريف ، كما تقضي رغبة والديه ..

واذكر انه عانى في حفظه كثيرا .. كم من مرة نسيه ، وعوقب على نسيانه اشد العقاب ، من عصا شيخه الضرير السمين .. كانوا يعلقونه من قدميه ، في ((الفلكه)) ـ قطعة من جريد النخل ، مشدود الى طرفيها قطعة من حبل مرخاة عند الوسط بعض الشيء ، بحيث تتسع لقدمي مثله ـ ويأخذ اثنان من انداده ، يقفان هنا وهناك ، في الضغط عليها ، حتى تصير قدماه بينهما ، مسطحتين في وضع متواز ، وتبدأ عصا الفقيه ، حركتها البندولية ، صعودا وهبوطا ، فوق قدميه ، دونما هوادة ، او اشفاق لصرخاته واناته الضعيفة المتقطعة ... ولم يكن ((سيدنا)) يكف عن ممارسة هذه العملية ، الا بعد ان تكون قد تعبت ذراعاه ...

ويعود الصبي الى بيته ، منكسر القلب ، متورم القدمين ، حاملا حذاءه الذي سيظل لبضعة ايام قادمة ، ضيقا عليهما ، تحت ابطيه.. وكان يغيظه كثيرا ، ان امه واباه ، لم يكونا يبديان اقل تذمر ، وهما يريانه في مثل حالته البائسة هذه ، فلقد نذراه ـ وهو طفلهما الوحيد ـ لكتاب الله الكريم ...

وفي مرحلته هذه ، استطاع ان يعثر ذات يوم ، على كتاب ثمين في مكتبة ابيه .. عثر على سيرة عنترة بن شداد .. من يكون عنترة هذا ؟ وراح يلتهم ، بكل ما في روحه من فضول ، وجوع الى الحياة ، صفحات الجزء الاول ، ثم الجزء الثاني .. حتى اكمل بقية اجزاء الاسطورة الشعبية الرائعة ، ومنها عرف ان عنترة فارس لا يشق له غبار ، وانه عاشق لاجمل صبايا قبيلة بني عبس ((عبلة)) وانه ايضا ـ وهذا أهم ـ عربي اسود .. أسود مثله !.. واعاد قراءة السيرة منذ البداية ، حتى انه ليذكر الان ، كيف استطاع عنترة ، الابن غير الشرعي ، لشداد ، ان يفرض ذاته ، وهو الشخص الضائع النسب ، ما بين الحرية والاسترقاق ، في مجتمع الجاهلية المتعصب ، الذي لا سيادة فيه ، الا للاقوى والاشرف والاغنى ، ولا حياة فيه ، للعبيد والمساكين والفقراء : (كر يا عنترة .. ان العبد لا يحسن الكر ... كر وانت حر) .

ووجدت الانفعالات الكثيرة ، الحبيسة ، والمجهولة التي كانت تتماوج داخل رأسه الصغير ، في شعر وقوة وضخامة عنترة بن شداد ـ كما يتخيلها ـ متنفسا لها ...

ثم شعر ان هذه الشخصية ، قد أفرغت لكثرة ما عايشها ... لم تعد تعطيه احلامه ، او تشبع نزوعه ، وكان عليه ان يبحث عن عنترة آخر ، في كتاب جديد .. ووقعت عيناه على رحلة بني هلال من الشرق الى الغرب ، وتعرف على ابو زيد الهلالي سلامة ، والزناتي خليفة ، ودياب ، والاميرة الناعسة ، وكان يجد متعة لا حد لها ، وهو يشترك بخياله ، في المعارك التي خاضوها ، والمشاق التي تعرضوا لها خلال رحلتهم التاريخية ، وكثيرا ما استغرقته رؤية فارس بني هلال الاسمر ، وهو يصول ويجول ممتطيا صهوة جواده ، رافعا رمحه ودرقته ، منشدا في الميدان :

يقول ابو زيد الهلالي سلامة
ولا كل من ركب الحصان خيال

ومن ثم عرف الطريق الى اشباع احتياجاته الروحية والعاطفية، وقرأ حمزة البهلوان ، والاميرة ذات الهمة ، وسيف بن ذي يزن ، وفيروز شاه ، والف ليلة وليلة . ولما لم يجد المزيد منها ، بدأ يتقرب من بعض الكتب الاخرى ، التي تصور انها قد تتضمن شيئا ، يبقي عليه عالمه الخاص ، الذي كان قد شاده لنفسه .. مغامرات شيرلوك هولمز، وطرزان ، وارسين لوبين ، وغيرها من روايات الجيب ، ويبدو انه قد قرأ بالضرورة حينذاك ، اعمالا ادبية عالمية ، مترجمة ضمن هذه السلسلة ، مثل البعث ، وانا كارنينا ، والحرب والسلام ، والام فيرنر وفاوست ، وغادة الكاميليا ، وماجدولين ..

والحق ان اباه ، لم يكن يضن عليه ابدا ، بشيء مما يريد ، فقط حين يتعارض ما يحب ان يقرأه ، مع ما يجب ان يقرأه ، او ان يتهدد مؤهلاته التي لا بد من توفرها فيه ، ليكون احد طلبة العلم الشريف .

وكانت الحرب العالمية الثانية ، تموت اختناقا في ايدي الحلفاء، واسماء هتلر والنازية ، وموسوليني والفاشية ، وستالين والبلشفيك، وروزفلت وتشرشل والميكادو اشبه برموز والغاز ، تتحدى مداركه ومستوى فهمه ، بكل ما تنطوي عليه ، من معان ودلالات .

ماذا كانت تعني الحرب بالنسبة له ؟ لا اكثر من الخوف ، من الشيء المجهول ، من الموت ..

وشهدته حواري الاسكندرية وازقتها ، وهو يتدحرج مع الهاربين الى الخنادق ، لينزوي معهم بعيدا عن نيران الطائرات المغيرة ، التي طالما روعت سكان المدينة الجميلة الهادئة ، خلال غاراتها الليلية المتواصلة ، وطالما احالت احياءها ومبانيها ، الى خرائب وانقاض .

وانتهت الحرب .. ودخل الازهر الشريف .. ومارس انماطا من العلاقات والمعارف ، لم يكن قد الفها من قبل ..

وفي زحام الفية ابن مالك ، ومشاكل النحو والاعراب ، وقضايا الفقه والشريعة ، ومجادلات الفلاسفة والمتكلمين ، احس بالغربة والحزن ، يهبطان على روحه ، ويؤرقان ايامه ولياليه ...

وكتب حينذاك ، شيئا عن الحزن والغربة ، عرف فيما بعد ، انه ليس الا مقدمة الشعر .

كان هذا الشيء الذي كتبه ، وقرأه على نفسه ، صورة طبق الاصل ، لما قرأه لشعراء اخرين ، يسكنون بطون الكتب ، ويطلون عليه ، من شرفات العصور .

طرفة بن العبد ، والنابغة الزبياني ، والمهلهل بن ربيعة ، وزهير ابن ابي سلمى ، وعنترة بن شداد .. لكم كان سعيدا ، وفخورا ، حين اكتشف ان فارسه وشاعره الاسطوري ، احد اولئك الذين بلغ من عظمة مواهبهم ، وسموها ان كتبت قصائدهم بماء الذهب ، وعلقت على ستائر الكعبة ، وسميت لذلك بالمعلقات .

وقال له احد شيوخه ، وقد لمس شغفه بقراءة الشعر ، ان شعراء المعلقات ، ليسوا نهاية الشعر .. هناك شعراء الصعاليك ، ولا تنس ان الشعر ازداد عذوبة ، وجمالا ، بعد ان باركته حضارة الاسلام .

واعجبه من هؤلاء ، الشريف الرضى ، وتلميذه مهيار الديلمي ، والمعري ، وابو تمام .. ورفض البحتري ، وابا العتاهية ، وابا نواس، وخلال قبوله ورفضه ، كان يمارس كتابة اشيائه الخاصة ، التي كان يسميها شعرا ، ويحرص على ان يضمنها دفتي كتاب .. وكما خيل اليه ، انه شاعر ، خيل اليه انه عاشق ..

وكتب اكداسا هائلة ، من الصفحات ، في بكاء حبه اليائس ، وشكوى زمنه الغادر ، ورثاء شبابه الغض ، الذي زحفت عليه الشيخوخة قبل الاوان .

وكبر قليلا ، وكبرت معه اشياؤه الخاصة ، احساسه بالحزن والغربة والشعر ... وكان يزداد انطواء على نفسه ، كلما ارتطمت عيناه ، بحقيقة جديدة ، من حقائق الحياة ...

(*) .. « دائما تحاصرني عيونهم .. تتابعني حيثما اسير .. انهم يسخرون مني .. لقد فضضت سر اللغز .. سر مأساتي .. انني قصير ، واسود ، ودميم .. »

هكذا كان يقول لنفسه ، كان يفضح نفسه فقط ، امام نفسه ، وبعد ذلك بأعوام ، استطاع ان يتأوه :

فقير اجل .. ودميم دميم بلون الشتاء .. بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه وتسخر حتى وجوه الغيوم
فيحمل احقاده في جنون ويحضن احزانه في وجوم
ولكنه ابدا حالم وفي قلبه يقظات النجوم

لقد كان اليما ، مطعونا ، الى حد الاختناق ...

ولم يكن يفوقه ، في احساسه الرهيب العمق الالم ، وقتامة الواقع ، الا شاعر واحد ، خلاق جميع الشعراء العرب ، الذين قرأ لهم فيما بعد ، شاعر واحد ، او شاعران على الاكثر .. الاول اسمه ابو القاسم الشابي ، والثاني اسمه الياس ابو شبكة ... لقد اعطاه الاول ، نموذجا كاملا ، لقدرة الشاعر الصادق ، في التعبير عن تجربة الالم ، وفلسفة الايمان بالموت ..

واذا ما استخفني عبث الناس تبسمت في اسى وجمود
بسمة مرة كأني استل من الشوك ذابلات الورود

بينما اعطاه الشاعر الثاني ، نموذجا رائعا ، للقدرة على قهر الموت ، والاستعلاء عليه :

وحملت تابوتي ، وسرت بماتمي

« لا تستطيع معدتي هضم اشعار المازني والعقاد ، او حتى استاذهما عبد الرحمن شكري .. اما مدرسة ابولو ، فلا اجد في قصائد رائدها احمد زكي ابو شادي حاجتي .. صحيح ان لديه من الصور والاخيلة ما يشوقني .. ولكني اجد الصورة والموسيقى ، مضافا اليهما روح الشعر ، في القصائد القليلة التي قرأتها للهمشري ، والتماني يوسف بشير ، انهما ويليهما ابراهيم ناجي ، وحسن الصيرفي ، ومحمود اسماعيل ، وصالح جودت ، هم الشعراء .

وعلى صفحات الاعداد القديمة التي عثر عليها من مجلات ابولو، والامام ، والمقتطف ، واللطائف المصورة ، والمجلة الجديدة ، التقى بجبران خليل جبران ، ونسيب عريضة ، وفوزي المعلوف وايليا ابوماضي وميخائيل نعيمة ، ونعمة قازان ..

« ان النكهة التي احسها في فمي ، عقب قراءتي لقصائد الشعراء المهجريين ، تحيرني .. هل هي نكهة الجديد ؟.. هل هي امتزاج الجديد الحقيقي بالقديم .. »

« التأملات الفلسفية العميقة ، لجبران على وجه الخصوص .. ان كتابه « النبي » يجعلني احس بتقارب شديد ، بين افكاره وافكار نيتشه ، في « هكذا قال زرادشت » .. ربما كان جبران اكثر انسانية ، واصفى شاعرية ايضا .. انه غريب ، وحزين ، ومكسور القلب مثلي .. صورته التي رسمها لنفسه توحي بذلك .. ما اعظم ان يكون الانسان شاعرا ورساما ، في وقت واحد .. »

وتوقف طويلا عند جبران ، في « العواصف » و « الاجنحة المتكسرة » . وحين وقعت في يده قصيدته الطويلة « المواكب » فرح كالاطفال . وضمها الى صدره ، واخذ يتعبدها في خشوع ..

« قد يأتي اليوم ، الذي اصبح فيه شاعرا ذا فلسفة ، ووجهة نظر في الكون ، وفي الحياة مثله .. جبران ذلك النبي الضائع ، ان حبي له لا يعادله حبي لنعمة قازان »

لماذا يا ترى ؟ هل لان جبران كان مسيحا يتعاطف مع المساكين والعبيد والضعفاء ؟ وهو يحس انه واحد من هؤلاء ؟..

وكتب في مذكراته ايضا : « لقد عثرت اليوم على شاعر فرنسي ، اسمه بودلير ، طاش له صوابي .. قدرته غير عادية على خلق الصور، وتجسيد الرموز ، وتكثيف الحقائق والاوضاع اللامتناسقة فنيا ... انه ينفذ الى ما وراء الاشكال والمظاهر .. الاروع من كل ذلك انه كان يحب جارية سوداء ، اسمها جان ديفال .. شاعر ابيض يحطم الفوارق بطريقته الخاصة .. سيان كان من اجل الجسد .. او من اجل الشعر ... ان شارل بودلير يقترب مني اكثر فأكثر ، كلما تغلغلت في ديوانه « ازهار الشر » .. انني انتمي الى بودلير بصلة ما .. »

وفي عام ١٩٤٨ ، كتب اول قصائده ، انطلاقا من الخط النفسي الذي قدر عليه ، ان يكون خطا فكريا ، فيما بعد ، وان يمضي فيه طويلا ، وان يكون اتجاها ومسارا له ..

كتب « الى وجه ابيض » :

الآن وجهي اسود
ولان وجهك أبيض
سميتني عبدا ..!

وتنهد مرتاحا ، لاول مرة ، فقد كان عبثا كل ما كتبه قبل ذلك ، ما نشر منه وما لم ينشر .. كل ما كتبه قبل ذلك ، كان اجهاضا لميلاد تجربته الانسانية الحقيقية ، التي يريد ان يتغنى بها ، وان يعلنها على الجميع ...

« أريد ان اكون صادقا ، مع نفسي اولا ، وان يكون ما اكتبه هو ما أحسه .. غير انني اطمح الى ان اتعرف على الوجه الاخر لشقائي .. ولا تحسبوا انني وحدي فمعي الملايين .. »

« ذات مرة التقيت في الخرطوم ، باحد مواطني ، ولم اكن قد رأيته من قبل ، وليست لي به سابق معرفة ، انا لا اذكر اسمه الان .. وحين قدمني باسمي اليه صديقي الفنان عثمان وقيع الله ، ادهشني بثورته المفاجئة ، في وجهي .. قال كلاما كثيرا ، ما تزال تطن في اذني منه هذه الكلمات :

ــ ما هذا الشعر الذي تكتبه يا اخي .. لقد فضحتنا ... انني اكرهك ... »

« لقد اردت بالفعل ان افضح واقعنا الاسود .. ولن أسمح لنفسي ، بتزييف هذا الواقع .. »

وكان قد اصدر ديوانه الاول « اغاني افريقيا » ..

« ان محمود أمين العالم اكثرهم جدية ، واحساسا بمسؤولية الناقد .. انني احمل له قدرا كبيرا من المحبة والتقدير ، غير انني اثق تماما ، في خطأ موقفه من هذا الاتجاه الشعري الجديد ، الذي تبلورت ملامحه ، في ديواني « اغاني افريقيا » .. هل الخطأ في الموقف ، أم ان الخطأ في التفسير ؟ في النظرية ام في التطبيق ؟..

قلت له ، وانا أناقشه في مجلة الاداب : « انك لا تستطيع ان تتعمق مأساتي .. لانك لا تستطيع ان تعيش تجربتي ..

قال لي .. « انها مأساتك الخاصة ، تسقطها على قارة باكملها.. على افريقيا .. انك شاعر مريض .. »

قلت له : المرضى كثيرون .. وانا واحد منهم .. كلهم يعانون مثلي .. اقصد كلنا .. ثق فيما اقول . وانا اريد ــ في هذه المرحلة من شعري ــ ان اتطهر من مرضي .. من مأساتي الخاصة ... بان ابوح بها .. لقد جرؤت على ان اكسر الصدفة من الداخل ، ولذلك تجدني اغني مبتهجا بمادة حزني :

قلها لا تجبن .. لا تجبن
قلها في وجه البشرية

ــ التتمة على الصفحة ١٩٩ ــ

(*) جميع الفقرات الموضوعة بين الاقواس ، والواردة في هذا المقال مأخوذة من مذكراته الخاصة ...

عن الميلاد والموت

عندما تسقط في الوحل صبيه
عندما تنفرس السكين في لحم الضحيه
عندما تسعى عصا الساحر حيه
ستعودين مع الشمس خيوطا ذهبيه
ومع الريح التي تعوي على شطآن ليل الابديه
غنوة أندلسيه .
ستعودين مع الميلاد والموت نبيه
تشعلين النار في هذي السهوب الحجريه
تبعثين النورس الميت في صمت البحار الآسيويه
والينابيع الخفيه
تمنحين الضفدع النائم في الطين جناحين ، تجوبين البريه
كغزال شارد تجري كلاب الصيد في أعقابه ، يدركه ليل المنيه
ستعودين الي
لتقودي في أعاصير الرماد
والدياميس ، شراع السندباد .
ستعودين مع الطوفان للفلك : حمامه
تحملين غصن زيتون من الارض : علامه
وعلى قبر المحبين : غمامه
ستظلين الى يوم القيامه
تمطرين وتموتين ندامه .
ستعودين بلا جارية ، هاربة من أسر هرون الرشيد
ومع الميلاد والموت شرارات شموس من جليد
ستعودين الى الارض التي تخضر عودا بعد عود
لتضيئي الحجر الساقط في بئر الوجود
لتموتي من جديد
لتعودي عشبة صفراء في حقل ورود
عندليبا في الجليد
ستعودين ، ولكن لن تعودي

عبد الوهاب البياتي



الشعر الجديد والنقد

بقلم الدكتور محمد النويهي

شهد ادبنا الحديث مدارس شعرية متعددة ،نستطيع ان نعد منها المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي وحافظ، والمدرسة التجريدية التي قامت تناهضها والتي تسمى عادة مدرسة « الديوان » ، لان شعراءها حاولوا تحقيق المبادىء التي اعلنها العقاد والمازني في كتابهما المسمى بهذا الاسم ، والمدرسة الرومانسية التي تسمى مدرسة « ابولو » والمدرسة الرومانسية الاخرى التي شملت شعراء المهجر، ومدرسة الشعر الواقعي او الوجدان الجماعي أو الشعر الاشتراكي أو الشعر الواقعي الاشتراكي (وكلها اسماء استعملت في تسمية المدرسة الواحدة التي نعنيها) ، وأخيرا مدرسة الشعر الجديد الذي أنشأته نازك الملائكة فبدر السياب ، والذي سمته نازك مخطئة بالشعر الحر، وسماه احد شعرائه الشعر التفعيلي ، واقترح كاتب هذه السطور أن يسمى الشعر المنطلق .

وكل من هذه المدارس كتب عليها نقد كثير . فكيف نستطيع في مقالة واحدة أن نتناول هذا الموضوع الواسع الذي كلفتنا به«الاداب» تناولا يحترم عقول قرائها ولا يهين ثقافتهم ؟ لن نستطيع هذا اذا حاولنا ان نلم بكل جوانبه فلم نزد على عرض كتالوجي يحاول الشمول فلا يحقق الا السطحية والضحالة وتكرار الاقوال المعروفة . انما قد تكون لنا فرصة لنصيب من النجاح اذا تناولنا الموضوع من زاوية محددة صارمة التحديد . والزاوية التي اخترناها هي : مدى معاونة النقد لشعرنا الحديث في الانتقال من احدى هذه المدارس الى تاليتها ، الى ان يبلغ المدرسة الاخيرة . حتى في التزامنا لهذه الزاوية لن يمكننا حجم المقالة من ان نتناول كل من يستحقون التناول ، والا وقعنا مرة اخرى في الاحصاء الكاتالوجي والعرض المبتسر. لذلك سنقتصر على نقاد ثلاثة نعتقد انهم اكبر نقادنا المحدثين ، ونعتقد ان اكثر القراء سيوافقوننا على انهم اقطاب نقدنا الحديث . فان استطعنا في حدود المقالة ان نوضح رأينا فيهم بقدر من التفصيل ، وأن نشرح المقياس الذي نحكم به على اعمالهم النقدية ، فهذا حسبنا ، والقارىء أن يطبق هذا المقياس على سائر نقادنا المشهورين ان شاء .

أما الذي دفعنا الى هذه الزاوية فهو اعتقادنا أن تنقل شعرنا الحديث بين هذه المدارس كان تطورا مطردا، وان الشعر المنطلق ـ على ما فيه من نقص وفجاجة لم نحاول انكارهما في كل ما كتبناه او قلناه عنه ، وعلى كثرة من دخلوا بابه من ادعياء المتشاعرين ـ هو وحده مناط الامل في مستقبل خصيب لشعرنا العربي ، وهو النتيجة الحتميه لكل ما سبقه من محاولات منذ اواخر القرن التاسع عشر في تجديد هذا الشعر وبعث الحياة فيه وجعله اكثر قياما بحاجاتنا الجديده الروحية والفكرية والجماليه والاجتماعية . لسنا نعني بهذا انه في اشكاله ومضموناته التي برزت حتى اليوم هو نهاية الشوط ، بل نعني انه وحده هو الذي يستطيع ان يقودنا الى محاولات أكبر نضجا واكثر ارضاء . وهو راي قد نكون فيه مصيبين وقد نكون مخطئين ، لكن الحقيقة الجلية هي انه آخر تطور وصل اليه الشعر العربي ، وأنه لم يعد من المستطاع ان يعد مجرد نزوة عابرة أو ورم طفيلي سيطرده الشعر عنه، بل هو محاولة جاده هادفة عظيمة الجد مخلصة الهدف. وحتى حين يؤون الاوان لتركه وراء والمضي عنه فلن تكون بعده رجعة الى ما سبقه من اشكال ومضمونات ، بل سينشأ منه هو كل تطور جديد يمضي بالشعر العربي قدما في سبيل الانضاج والتعميق في كلا الجانبين المضموني والشكلي .

ما ان نتخذ هذه الزاوية حتى تتبدى لنا هذه الحقيقة التي هي احدى غرائب نقدنا الحديث : ان الناقد الذي لقي منه الشعر المنطلق اقسى الخصومة والعداء في سني شيخوخته ، هو الذي مهد له الارض احسن تمهيد واصلحه في سني شبابه . نعني فقيدنا الكبير عباس محمود العقاد .

فعل العقاد الشاب هذا بنقده الهادم ونقده الباني معا . وفعله في جانب المضمون وجانب الشكل على سواء . فكانت خطوته الاولى حملته القوية على شعر الصقل والطلاوة اللفظية الذي كان يحتل في اسماع القراء ونفوسهم اوثق مكان ، والذي بلغ قمة تحقيقه في شعر شوقي . بدأ العقاد تلك الحملة في الجزء الاول من « الديوان » الذي كتبه في يناير سنة ١٩٢٠ ، وتابعها في مقالات متعددة في العشرينات والثلاثينات . وهي حملة قد تبدو لنا الان بالغة القسوة ، بل ربما نبدو لنا مشرفة على الظلم او واقعة فيه ، لانه الا تعطي تقديرا كافيا للظروف التاريخية والثقافية التي حتمت نشوء ذلك الشعر وحدته بحدوده ، والتي جعلت نشوءه تقدما لا شك فيه على ما سبقه منذ انهيار الحضارة العباسية من نظم سقيم ركيك مسرف في التكلف غارق في محسنات البديع . لكن ينبغي الا ننسى حقيقتين : ان العقاد الشاب كان يطمح ببصره الى نوع من الشعر انضج واعمق واكبر ارضاء لثقافة المثقف الحديث وحساسيته ، وان رواج ذلك الشعر المسبوك ورسوخه كانا يحتاجان الى صدمة عنيفة قبل ان يكون من المستطاع زحزحته وافساح الطريق لشعر يزيد عليه عمقا ودسما .

لذلك حمل العقاد على الشعر الذي لا يطمح الا الى سبك الحروف وتراصف الكلمات ومرونة اللفظ ، والذي تكون آية الآيات على نبوغ ناظمه ان يوفق الى بيت سائغ الجرس يسير مسير الامثال وتستعذبه الافواه لسهولة مجراه على اللسان. وحاول ان ينبه الاذواق الى ان الشعر الجيد ليس مجرد « الكلام النحوي الحلو » ، وليس مجرد مادة لغوية هدفها تقويم اللسان وسلاسة العبارة ، بل هو شيء اعمق بكثير واسمى بكثير واصعب بكثير . فهو لا شيء اقل من الشعور بجوهر الاشياء والكشف عن لبابها وصلة الحياة بها . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء يمتاز الشاعر على سواه ، لا بمجرد السبك والرصف والتسويغ . ولهذا لا لغيره كان كلام الشاعر مطربا مؤثرا وكانت النفوس تواقة الى سماعه واستيعابه لانه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا . فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا ان صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان احساسا بوجوده .

> « ان الشعر المنطلق — على ما فيه من نقص وفجاجة ، وعلى كثرة من دخلوا بابه من ادعياء المتشاعرين — هو وحده مناط الامل في مستقبل خصيب لشعرنا العربي ، وهو النتيجة الحتمية لكل ما سبقه من محاولات منذ اواخر القرن التاسع عشر في تجديد هذا الشعر وبعث الحياة فيه وجعله اكثر قياما بحاجاتنا الجديدة الروحية والفكرية والجمالية والاجتماعية »

ومن هنا نتبين ان الشعر الذي كان العقاد يهدف اليه كان مختلفا جدا عن شعر المدرسة التقليدية ، مختلفا في النوع لا في الدرجة وحدها . وهكذا اعطانا العقاد مقياسا نميز به الشعر الصادق من الشعر الزائف ، وهو أن نرجع الشعر الى مصدره . فان كان لا يرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية .

هذا اذا كانت «الحواس» التي يرجع اليها الشعر سليمة صحيحة. فما بالك به اذا رجع الى حواس زائفة كاذبة او مضطربة مشوهة او ناقصة غليظة جافية او مبالغة في الرقة الى حد الميوعة والضعف؟ تتبع العقاد اثر هذه الحواس في شعر الصنعة الذي كان يفتتن به القراء كلهم او معظمهم في ذلك الجيل الاسبق (ولا يزال الكثيرون منهم يعجبون به ويجدون فيه كفاءهم من الشعر الى يومنا هذا) . فحاول أن يصحح ذلك الذوق الفاسد ويقوم اعوجاجه ، وان يساعده على تمييز الصحيح من الزائف والجميل من البهرج ، وان يعلمه ان يرى في الصدق والبساطة جمالا لا يعادله بريق الكذب والتكلف ، وان يدفعه الى ان يضيق ذرعا بشعر التقليد الذي لا يفعل شيئا الا تكرار ما استعمله السابقون من تراكيب تكرارا يؤدي الى ابتذالها اذ تصير مألوفة لا وقع لها في النفوس ولا أثر في الذهن ، وان يحمله على ان يتطلب في كل شاعر جدة تقوم على اصالة النفسية واستقلال الشخصية وتتحقق حين يكون الاسلوب صورة لنفس صاحبه التي لا تساويها نفس في كل ما خلق الله من طبائع ، وان ينبهه الى ان « الرقة » ليست الصفة الاولى للشعر ولكن لها موضعها الملائم فان اسرف فيها ادت الى الشعر المرذول، وان ينفره من الشعر الخسيس الذي يغرم بسوق الحكم العامية الرخيصة والفلسفة السوقية التافهة . وفي هذا السبيل اخذ العقاد يهدم كل القيم الشعرية التي كان يتطلبها قراء الشعر اذ ذاك واحدة واحدة ، ليحل محلها قيما انضج واسلم وارفع ، لا تقوم على الالاعيب اللفظية والمعنوية بل تقوم على صدق البصيرة النفسية وعمقها ودقة تمييزها لشبهات السرائر وهجسات الضمائر والتفاتها الى اخفت همسات العواطف واخفى الوانها .

ونحن نعرف من اين اكتسب العقاد الشاب هذه البصيرة المعمقة بالشعر وماهيته والشاعر ووظيفته : من دراسته العصامية الجيدة للشعر الانجليزي والنقد الغربي . وهو اكتساب لم يخفه هو ولم يخجل منه ، بل اعلنه بصراحة ودافع عنه بقوة ودعا اليه سائر الكتاب والشعراء مقررا انه وحده الذي يمكن احدنا من ارهاف حسه واغناء نفسه وتعميق ضميره والارتفاع بآدميته . وفي هذا السبيل ترجم عددا من القصائد الانجليزية التي نالت اعجابه وحاول ان يلفت القارىء العربي الى ما فيها من دقة وعمق لا يتحققان في الشعر العربي الرائج. بل بلغت به الحماسة لدعوته انه انساق الى ان يرمي الساميين جميعا بضيق الخيال في حين اثبت سعته للآريين ، وعلل هذا باختلاف طبيعة البلاد . فالآريون بلادهم رهيبة تسكنها الحيوانات المخوفة فاتسع لهم مجال التخيل وادركوا جلال القوى الطبيعية فاتسعت اساطيرهم، اما الساميون فبلادهم الضاحية ليس فيها ما يخيف فبينما قويت فيهم الحواس ضعف الخيال . ومن هنا كان الآريون في شعرهم اقدر على وصف سرائر النفوس وكان الساميون اقدر على تشبيه ظواهر الاشياء. فبينما يستعمل الساميون القمر مجرد تشبيه نرى الآريين يخلعون عليه الحياة .

وهذا تعميم كاسح وتعليل ضحل لا نغفرهما للعقاد الشاب الا اذا تذكرنا فورة شبابه وحرارة اقتناعه بما ينقص الشعر العربي الرائج في يومه وصدق غيرته في محاولة انتشاله من الوهدة التي كان قد تردى فيها ، وانقاذه مما شاع فيه من السطحية والفقر والرتوب والتكرار للدفع به الى طور أكبر نضجا واغزر وادق بصيرة نفسية واوسع خيالا فنيا . كما اننا لم نوافق على تسميته عبقرية ابن الرومي عبقرية يونانية وتعليله لها باصله اليوناني وفصلنا في احد كتبنا نقاش رأيه هذا ووضحنا خطأ القول بميزات عقلية تتوارثها الاجناس البشرية توارثا سلاليا . الا ان ما كتبه العقاد في هذا الموضوع منذ تقديمه لديوان المازني في سنة ١٩١٤ والح عليه في مقالات متعددة في العشرينات والثلاثينات كان له على الاقل فضل تنبيه العرب الى قصورهم الثقافي الراهن حتى يسعوا في تلافيه وعلاج علله واسبابه .

لكن نأتي الان الى عمل اخر هام مهد به العقاد لظهور الشعر المنطلق . ذلك هو حملته المشهورة على تفكك القصيدة العربية وانتفاء الوحدة منها وقيامها على الاستقلال الكامل اللفظي والمعنوي لكل بيت من ابياتها . فنقل الدرس الذي تعلمه من قراءاته في الانجليزية ، وهو ان القصيدة ينبغي ان تكون عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر او خواطر متجانسة كما يكمل التمثال باعضائه والصورة باجزائها واللحن الموسيقي بانغامه بحيث اذا اختلف الوضع او تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة القصيدة وافسدها . وضرب مثالا بنونية شوقي في رثاء مصطفى كامل فلفت الانظار الى ان من الممكن احداث التبديل بين مواضع ابياتها دون ان يفسد هذا منها شيئا أو قل دون ان يزيدها تفككا . وعمد فعلا الى هذا التبديل داعيا القارىء الى ان يعيد قراءة القصيدة كما اعاد ترتيبها حتى يتأكد من صحة دعواه .

حقا ان الاستاذين محمود أمين العالم وعبد العظيم انيس جاءا فيما بعد ليهاجما العقاد في ادعائه انه سبق مدرستهما الى القول بوحدة القصيدة . فقالا انه فيما كتب في شبابه — شأنه في ذلك شأن الدكتور طه حسين — لم يفهم الوحدة الفنية فهما صحيحا كما قرأها في ارسطو ومن جاءوا بعده ، وان الوحدة التي كانت في ذهنه حين كتب ما كتب هي مجرد وحدة الموضوع او وحدة الخاطر او وحدة المعنى أو وحدة العنوان لا اكثر ولا اقل ، وليست هذه هي الوحدة العضوية الحية التي يقصدانها . لكن زعمهما هذا وان صح على الدكتور طه حسين — الذي ادعى لجميع القصائد العربية القديمة وحدة تناظر الوحدة الغربية

وأستشهد لهذا بمعلقة لبيد ـ فانه يغالي في اتهام العقاد بعدم فهم الوحدة بمعناها الغربي ، فلا شك عندنا ان العقاد كما يتضح من ثنايا كلامه قد احسن فهم هذه الوحدة ، ولا شك انه حاول ان يحققها في شعره كما حاول زملاؤه وتلامذته من اتباع مدرسة الديوان ثم في الشعر الرومانسي الذي تلاها في الظهور ، وانه نجح فعلا في بعض ما نظم كما نجح آخرون في بعض ما نظموا . فان يكن نجاحه ونجاحهم محدودا فان هذا لم ينشأ من تقصير في فهم الوحدة المبتغاة ، وانما نشأ من احكام الوزن والقافية وقيامها حائلا دون التحقيق التام لتلك الوحدة . وهذا يقودنا الى تمهيده العظيم والاخير لظهور مدرسة الشعر المنطلق ، وهو حملته على وحدة الوزن والقافية .

فتفسير هذه الحملة ان الوحدة العضوية المنشودة كان من العسير ان لم يكن من المستحيل تحقيقها في اطار الوزن الموحد والقافيةالوحدة الذي تخضع له القصيدة العربية منذ القدم . فما دام الشاعر يخضع لتلك الوحدة الشكلية المفروضة عليه من الخارج فانه يظل عاجزا عن تحقيق الوحدة العضوية التي تنبع من داخل القصيدة ذاتها ويمليها مضمونها ويطاوعها ادؤها المنوع بتنوع الفكر والانفعال في موجاتهما المتعاقبة . اللهم الا ان تكون قصيدة قصيرة ذات موجة واحدة، وحينئذ يكون من التجوز أن نسميها وحدة ، لان الوحدة بمفهومها الاصطلاحي تعني توحد المتعدد . بل ان الشاعر نفسه يظل قانعا بتلك الوحدة الشكلية الخارجية مصروفا بقوة رنينها واستواء هندستها عن الالتفات الى ما في داخل قصيدته من التفكك والبتر والتعاكس الذي قد يبلغ درجة التمزق والتفسخ . لذلك كان لا بد للعقاد ما دام يدعو الىوحدة القصيدة كناقد ويحاولها في انشائه كشاعر ان يحبذ ويمارس التنويع في الاوزان والقوافي . ولهذا رحب بمحاولات شكري والمازني في هذا التنويع وبتخلصهما من القيود الصناعية التي كانت تفرض على الشعر العربي ، وقرر انه لا مكان للريب فيان القيود الصناعية ستجري عليها احكام التغيير والتنقيح ، فان اوزاننا وقوافينا اضيق من ان تنفسح لاغراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف رحب أوزانهم بالاقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة وكيف تلين في ايديهم القوالب الشعرية فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر .

وكلامه هذا على غاية من الاهمية ، وعلينا ان نتذكره حتى نرد به على العقاد الشيخ حين نراه يدعي أن الاوزان والقوافي العربية تستطيع ان تتسع لاغراض الشاعر الحديث . وكأن العقاد الشاب ينتظرالاعتراض الذي سيثيره من يعارضون فكرته ، والذي سيثيره هو في شيخوخته على الشعر المنطلق حين يواجهه هذا الشعر بانطلاق من وحدة الوزن والقافية يزيد على انطلاق شكري والمازني والعقاد نفسه . هذا الاعتراض هو أن طبيعة اللغة العربية ، او طبيعة الاذن العربية ، لا تقبل الخروج على هذه الوحدة ، او تجد فيه ما تنفر عنه ، فيقرر ان نفرة الاذان من هذه القوافي المتعددة لن يطول ، ولا سيما في الشعر الذي يناجيالروح والخيال اكثر مما يخاطب الحس والاذان ، فتألفها الاذان بعد حين وتجتزىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة .

لكن هل كان العقاد الشاب في كلامه هذا يعني الاكتفاء بما حققه شكري والمازني من تنويع القوافي والاوزان ، كما سنرى العقاد الشيخ يقول ؟ هذا هو يعلن بصريح العبارة : « ولا نقول ان هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل القوافي والاوزان وتنقيحها ، ولكنا نعده بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد ، اذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل . » هذا ما كتبه العقاد في تقديمه لديوان المازني ، ثم كرر هذا الرأي ومضى منه الى تحبيذ الشعر المرسل نفسه ، وهو الذي لا يتقيد بقافية البتة ، ولم ير فيه مانعا اذا وجده الشاعر اوفى بمراده . اما حجة ان هذا اسلوب عربي وذاك اسلوب افرنجي وان لكل من الاسلوبين خصائص ومزايا يستقل بها عن الاخر ، فهي حجة تحمله حماسته على ان يرفضها رفضا تاما، فيقرر ان المدار على الذوق والملكة لا على ما يزعمون من انفراد كل اسلوببخصائص ومزايا ، والذوق والملكة يتطوران فيما تجري به سنن الحياة من تطور.

وهو رأي لا نقبله من العقاد الشاب قبولا تاما ، اذ لا شك ان لكل لغة حدودها ، لكننا نعارض به اندفاعه في شيخوخته الى الطرف النقيض، فنحاول ان نجد بين التطرفين وسطهما الصائب ، مسلمين بأن لكل لغة حدودها ، ولكن مقررين ان في داخل هذه الحدود مجالا متسعا لتطوير الذوق والملكة الى درجة تزيد كثيرا على ما استطاعته مدرسة الديوان وما تلاها من مدارس الشعر الرومانسي .

اما قوله « ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل » فكم نحب ان نكتبه بحروف كبيرة ، لان هذه الحقيقة هي الاساس الاول الذي اقمنا عليه دفاعنا عن الشعر المنطلق ، فركزنا الحديث على شكله تركيزا خيل للكثيرين اننا نعتقد ان هذا الشكل هو الذي خلق هذا الشعر الجديد . ونحن لم نقل قط انه الذي « خلقه »، انما قلنا انه هو الذي « مكنه » من الظهور ، ولولا اهتداء الشعراء الجدد الى هذا الشكل وتنميتهم لصوره وتشكيلاته لظل مضمونهم الجديد حبيسا ناقصا في التنويع الايقاعي والتنغيمي مقتصرا فيه على ما حققته واكتفت به مدارس الديوان وابولو وشعراء المهجر .

ثم نرى العقاد الشيخ يرتد عن تحبيذه للشعر المرسل ويدعي ان سليقة الشعر العربي تنفر من الالغاء التام للقافية . بل نراه يقول انه لا يزال ينقبض لاختلاف القوافي بين البيت والبيت ، اذ يعود الىابيات اربعة كان قد استشهد بها في شبابه على ان الشعر العربي القديم نفسه عرف تنويع القافية ، وكان قد لاحظ فيها ان بعض قوافيها المرسلة قريبة مخارج الروي وبعضها متباعد مخارجه ، وكان قد علق عليها بقوله انه لو اتيح للقدماء لتوسعوا في القافية المرسلة وطرقوا في موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة ، وانهم لم يحل بينهم وبين هذا الا حالتهم من البداوة والفطرة التي لم تسمح لغير الشعر الغنائي بالظهور والسهولة التي وجدوها في صوغ هذه الاشعار في قوالبهم فلم يلجأوا الى اطلاق القافية ، لا سيما في شعر يقوم تأثيره على رنينه الموسيقي . وليس في كل هذا التعليل كما نرى شيء من طبيعة اللغة نفسها واباتها اطلاق القوافي ، لكنه يعود الى تلك الابيات بعد ثلاثين سنة ليلاحظ انه ان اختلف فيها حرف الروي فانها لم تختلف فيها الحركة لانها جميعها لزمت الضم ، وليقول ان الضم حركة كالحرف في الاذان وان لم تكن مثله عند العروضيين والنحاة . وجملته الاخيرةهذه عجيبة الخطأ عجيبة الظلم للنحاة والعروضيين جميعا . فالنحاة يقوم نحوهم كله او معظمه على تبيين مواضع الاعراب والبناء وحركاتهما . والعروضيون يقوم نظامهم العروضي كله على التمييز بين الحركةوالسكون وانماط الترتيب بينهما التي تتولد منها البحور ، كما يقوم جزء كبير من نظام القافية الذي وضعوه على التمييز بين الحركات الثلاث مضافا اليها السكون في حروف القافية ومجرى الروي . اما قوله ان الضم حركة كالحرف في الاذان فيكفي اطلاع يسير على علم الاصوات اللغوية الحديث او علم مخارج الاصوات القديم لبيان خطاه وعدم دقته . فالطبيعة الصوتية لكل من الاصوات الساكنة واصوات اللين او الحركات مختلفة جدا ، بل هذا هو الاختلاف الاساسي الاول بين الاصوات اللغوية .

حقا ان العقاد الشيخ لا يصل ارتداده الى الحد الذي يدعو فيه الى التزام الوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة الكاملة كما كان يلتزمهما شعراء المدرسة التقليدية التي ترأسها شوقي . لكنهيدعو الى التوسط بين الانتظام التام للقافية والالغاء التام لها وذلكبملاحظتها في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة ابيات مستوية الوزن والعدد ، او ملاحظة الازدواج والتسميط وما اليهما من النغمات التي تتطلبها الاذان في مواقعها ولو بعد فجوة وانقطاع . فهو اذن بالاضافة الىتطلب القافية دائما يصر على استواء عدد التفاعيل في كل بيت من ابيات المقطوعة الواحدة ، ولا يقبل اختلاف عدد التفاعيل الا حين يختلف البحر نفسه او تتم المقطوعة ذات العدد من الابيات . اي انه لا يقبل ما رأى في الشعر المنطلق من استجازة الشاعر ان ينوع عدد تفاعيله من بيت

الى بيت اذا دفعه مضمونه الفكري والعاطفي الى هذا التنويع ومـا يتطلبه من اتحاد الشكل مع المضمون اتحادا عضويا تاما ، واستجازته أن يترك القافية تركا تاما في عدد من أبيات القصيدة او فـي القصيدة كلها ان رأى أن مضمونه ليس في حاجة اليها . ومغزى هذا كله انه يريد ان يعود بالشعر القهقري الى الانماط التي عرفها والفها ونظم فيها ونظم معه زملاؤه واتباعه وشعراء الشعر الرومانسي في العشرينات والثلاثينات رافضا كل نظام اخر ونمط اخر من انماط التنويع ، ناسيا او متناسيا ما قاله في شبابه من ان هذه الانماط فـي الوزن والقافية ليست غاية المنظور من وراء تعديل الاوزان والقوافي وتنقيحها ، وانها ليست الا بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد .

ها هوذا « المذهب الجديد » قد جاء اخيرا ، لكن العقاد الشيخ لم يستقبله بترحيب ولا رضى ، ولم يحتضنه سعيدا مبتهجا قرير العين بتحقق امال شبابه ، ولم ير فيه تكليل جهاده الطويل وثمره تعهده الصبور ، بل انكره وبسر في وجهه ونبذه نبذ اللقيط المجهول النسب. فاذا رأينا هذه الردة فاستغربنا صدورها من نفس الرجل الذي مهد للشعر المنطلق كل ذلك التمهيد ، فاننا لن يطول بنا التفكير قبل ان نهتدي الى علتها العميقة . ليست هذه العلة هي داء الحسد كما قال بعضهم ، فقد وصل العقاد الشيخ الى ذروة من الاجلال والتمكين مـا نظنها تركت في نفسه موضعا للحسد على الشعراء الشبان ، وانا لواثقون انه قد ابغض الشعر المنطلق بغضا حقيقيا صادقا . لكنها نفس الظاهرة التي نراها قد حدثت لغيره من كبار المفكرين والدعاة فـي مختلف الثقافات والعصور ، اذ ادركهم بطء الهرم وجموده بعد حمية الشباب ومرونته ، فانكروا ما كانوا هم واضعي اسسه في جهاد شبابهم . وهي كما قلنا في مناسبة سابقة ظاهرة متكررة من ظواهر الضعف البشري ينبغي أن نتقبلها بالصبر والثبات ، واضعين امالنا دائما فـي الجيـل الجديد لاستئناف المعركة ومواصلة الزحف . فهـذه سنة الحياة في صراعها الدائم وتطورها المتصل ، ولولا هي لما احتاجت الحياة الى تجديد اجيالها واستبدال جيل بجيل .

اما الذي يصعب علينا ان نسامح العقاد الشيخ عليه فهو انه في عرامة سخطه على الشعر المنطلق قد ادعى عليه الخروج التام على كل ضابط وزني ، والنبذ التام لكل قاعدة ، فمضى يذكر شعراءه بأن الفن لا يستطيع ابدا ان يستغني عن القواعد والاصول ، وان الشعر لا يمكن ان يتحرر تمام التحرر من ضرورة الاداء الموسيقي . وهو تشويه عامـد استغل فيه خطأ التسمية التي اطلقها على الشعر الجديد بعض شعرائه اذ سموه « الشعر الحر » ، وقد كان له في ثقافته الغربية الجيدة ما يهديه الى خطأها ويدفعه الى المطالبة بتصحيحها ، كما استغل حقيقة ان « بعض » الشعراء الجدد ، لا كلهم ولا اكثرهم ، قد لجأوا الى « الشعر الحر » بمدلوله الصحيح ، وهو الذي لا يخرج على كل ضابط وزنـي . لكنه عمم اتهامه على الشعراء الجدد جميعا ، وما كان هؤلاء الذين شملهم باتهامه بحاجة الى تذكيره ، فهم يعرفون جيدا ان الفن الصحيح يقوم دائما على اصول وقواعد ، ولا يستغني ابدا عن ضوابط ، وان الشعر الصحيح يحتاج دائما الى اداء موسيقي مضبوط نوعا ما من الضبط ، ولا يفهمون حرية الفن على انها الفوضى التامة . انما هم يثورون على القواعد القديمة المفروضة من الخارج ليحلوا محلها قواعـد جـديدة يستنبطونها استنباطا عضويا من طبيعة القصيدة نفسها ، ويطرحون الهيكل الخارجي ذا الرنين والهندسة المستوية ليحلوا محله نظامـا داخليا اكبر دقة واكثر مواءمة لطبيعة المضمون واقرب اتحادا عضويا معه . فهم لا يؤمنون بأن للموسيقى قواعد لا تتبدل ، بل يدركون ان هذه القواعد مستمرة التطور والتغير . وهم يسلمون بأن لكل لغة طبيعة لا يمكن اصحابها تجاوزها ، لكنهم يعتقدون أن طبيعة اللغة العربية اوسع واكبر مرونة وسماحا واعظم قدرة على « الانفساح » ـ وهو اللفظ الذي استعمله العقاد في شبابه ـ مما استغل الى الان ، ويريدون ان يجربوا امكانيات جديدة في داخل نطاقها قبل ان يقرروا ان هذا النطاق يسمح بكذا وكذا ولا يسمح بكيت وكيت ، وهو حق لم يكـن العقاد الشاب ليفكر اوهن تفكير في امكان انكاره عليهم ، ويؤمنون بأن العقاد الشاب كان أقرب الى الصواب حين قال ان الاذن العربية اذا كـانت تنفر الان من هذا الخروج على ما ألفته فقد تصير بعد الفتها لـه الى استساغته وقبوله . ويقررون مخلصين ان قواعدهم الجديدة التـي يجاهدون في استنباطها للشعر العربي ليست اسهل ولا اقل احتياجا الى الضبط واتقان الاداء من القواعد القديمة ، بل ربما تزيد عليهـا صعوبة ، لكنها من نوع مختلف . فليست قيودا تفرض على الشاعر من الخارج وعليه أن يطيعها طاعة العبيد الأذلاء بصرف النظر عـن طبيعة تجربته الشعرية التي يريد اداءها في قصيدته ، بل هي ضوابط الحرية يضبط بها الحر نفسه مختارا ويحرص عليها ويحترمها اكثر بكثير مما يحترم العبد قوانين عبوديته أو يحرص عليها ، لان وازعها مـن داخل نفسه ولانها لم يملها عليه الا حاجة فنه الخاص المتضمنة في طبيعة مضمونه .

لكن حتى هذا التجني الذي صدر من العقاد الشيخ سنصير ولا شك الى غفرانه بعد ان يتم جلاء غبار المعركة ، وان لم يكن قد آذى الشعراء الشبان ايذاء كبيرا اذ التقطه من العقاد اخرون فاستعملوه بمزيد من العنف والتشهير . والذي سيزيد من قدرتنا على الغفران هـو اننا رأينا في نقدنا الحديث ردة أغرب واعجب ، فالعقاد على اي حال لم يكن قط من ممارسي الشعر الجديد ، وقد ادركه هذا الشعر في سني شيخوخته حين لم تتبق في عقله وذوقه مرونة كافية لاستقباله . اما الردة التي ذكرناها فقد حدثت من بعض من مارسوا الشعر المنطلق نفسه ، بل من اول من كان له فضل ارساء شكله المنطلق . نعني السيدة نازك الملائكة، التي صدر من قلمها بعض روائع الشعر الجديد ، والتي سارت فـي تنميته خطوات هامة ، ثم وقفت ، فلما وقفت لم ترد لزملائها ان يستمروا في محاولات التنمية ، وكتبت كتابا نقديا حاولت فيه ان تفرض عليهم من القواعد ما يلزمهم بالثبات على ما وصل اليه جهدها الشخصي ، ويحرم عليهم أن يزيدوا عليه انطلاقا ، واحتجت لمحاولتها هذه بحجـج عجيبة ، لوطبقناها لرفضنا جهدها نفسه ، منها ان الاذن العربية تنفـر من تلك التشكيلات الجديدة التي جاء بها غيرها من الشعراء الجدد ، ومنها انها لم ترد في شعر السابقين من الشعراء في تاريـخ الشعـر العربي ! بل حاولت ان تكون في بعض قواعدها اكبر تضييقا من الخليل ابن احمد نفسه ، ومضت تكيل لزملائها متعدد الاتهامات ، من ضعف الحاسة الموسيقية والاهمال وعدم الانتباه ، والجهل بالعروض او عدم اتقان دراسته ، وقلة الاطلاع على التراث الشعري السليم ، الى اخر ما رمتهم به ...

وهذه ايضا ظاهرة فصلنا الحديث في مناقشتها وتعليلها في مجال سابق ، فلنمض الان من العقاد الى ناقد ثان عظيم من نقادنا المحدثين، هو أستاذنا الدكتور طه حسين .

فاذا تأملنا في اعمال طه حسين النقدية من الزاوية التي اخترناها لهذه المقالة ، اتضح لنا انه هو ايضا كان له فضل كبير في التمهيد لاخر مدارسنا الشعرية ظهورا . فان كان هذا التمهيد اقل مباشرة مما كان للعقاد ، فان موقف طه حسين من الشعر المنطلق حين ظهر كان اكبـر فهما وتعاطفا كما سنشرح بعد .

اما ان تمهيد طه حسين للتطور الشعري الاخير كان اقل مباشرة من تمهيد العقاد ، فسببه هو هذه الحقيقة : ان اهتمامه النقدي كان موجها الى اعادة تقدير الشعر القديم وتصحيح طرق دراسته وتاريخه اكثر مما كان موجها الى تقويم الشعر الحديث . وليس لنا ان نلوم ناقدا فيما يؤثره ذوقه الشخصي من ميادين الدراسة ، بل علينا ان نتقبل ما يكتتب به شاكرين . وعلينا ايضا ان نتذكر ان معركة اعـادة فهم القديم وتصحيح تقديره سبقت ـ كما كان ينبغي لها ان تسبق ـ معركة توجيه الشعر الحديث وتقويمه . هذا اذا اردنا ان يقوم ادبنا الحديث على اساس متين سليم من التراث . وجهاد طه حسين فـي تصحيح الذوق السائد في تقدير الشعر القديم كان له في ذاته اثـر

ـ التتمة على الصفحة ١٩٢ ـ

في ليلة ماطرة

لماذا يغلف قلبي الاسى في ليالي المطر ؟
لماذا اذا عصفت في الشجر
رياح الشتاء ألمت طيوف الاحبة بي من وراء الحفر
أأرواحهم في الرياح ترود الديار ؟
وتنسر دنيا
طواها الزوال ، وتهمي ذكر
وتهمي ذكر
وتهمي ذكر
« تتابع احداث تخرمن اخوتي »

. . . .

احباي تحت الرياح وتحت المطر
وأصغي الى وقع اقدامهم في الممر
وتعبر ضحكاتهم من رواق الظلام الى وتحيا
بعيني منهم صور
اقبل هذا الجبين وامسح ذاك الشعر
وألمس كم قميص دفيء ، اشم رباط عنق
والمح اعينهم بالاماني تبرق ، توغل خلف الافق
واسمع تلك القلوب الطموحة تنبض بالمنتظر
بما خططوا لغد لن يجيء .
يا قسوة الموت مال الردى
بما خططوه ومال القدر
« ولو كانت الدنيا تباع اشتريتهم »
وتسفي الشجر
رياح الشتاء ، ويهمي مطر
ويهمي مطر
ويهمي مطر



فدوى طوقان نابلس



مسؤولية المعاناة في الشعر الحضاري

بقلم مطاع صفدي

ان المعاناة الحقيقية ، ليست تلك التي تنفعل فحسب ، ولكنها التي تفعل . والانفعال يتطلب حساسية وجودية عليا ، ونوعا من الاخلاص الفذ ، والخضوع الصادق للتأثير ، من اجل الكشف والمعرفة .

والفعل يتطلب الخلق ، والجرأة على خلق مادة الانفعال الاولى ، مرة أخرى ، على مستوى التغيير الواضح ، في طبيعة المعاناة كلها .

وهناك من يختنق داخل معاناته لدرجة الصمت والانسحاب الكامل ، وهناك من يظل قادرا على رؤية النقائص حول معاناته ، فيظل داخل الاعصار ، يؤلف بذرة الهدوء والصمت ، في صميمه . وذلك هو الفنان الكائن ، الذي يحافظ على قدره المعاناة ، وعلى قدرة التعبير عن المعاناه ، دون مسافة ما ، وفي عصر اختفت فيه المعاناه مع الالهة والارباب والانبياء والسحرة والكهنة لم تبق الا المعاناة مع الكائن الموجود فعلا وحقا ، المعاناة مع البشر . وهم بشر ، بدون نخبة ، بدون اعتراف بأية نخبة ، بدون اية ظلال بعيدة . محدودون عاديون ، ماديون ، مرتبطون بكل الاشياء ، ولا معنى لهم فوق الاشياء او وراءها . حتى لقد انتهى دور النخبة الهابطة من اعلى ، ليظهر دور النخبة من خلال الكل ، الصاعدة من الاعماق ، بدون حدود بين اعلى واسفل .

وفي عالم اللامعنى ، ليس اعظم من معجزة خلق المعنى . وبالتالي ليس اصعب من ان يعطى لمعاناة الناس ضمن كتلهم ، طعم المعاناة لفنان او مفكر ، من خلال فرديته ، ان لم يكن هو نفسه ، جزءا حقيقيا من وجدان الكتل ذاتها . والثقافة العربية المعاصرة ، هي محاولة لاستكشاف الكتل ، من خلال معاناة الفرد الفنان . انها من دون تراث مستمر ، تحاول ان تعيد الروح للحضارة العربية ، وهي حضارة وعود وانتظارات ، اكثر منها في الانجاز والتحقيق .

وبالرغم من ان طلائع ومقدمات كثيرة للادب العربي المعاصر ، قد توالت على مسرح الثقافة منذ اواخر القرن الماضي ، الا ان جيل (محمد عبده) وجيل شوقي والرافعي ، حتى جيل العقاد وطه حسين ، كانت كلها ارهاصا وايذانا بمولد معاناة حضارية اصيلة . لقد كان هؤلاء ، وضمن وسطهم المثقف المحدود ، وفي بيئاتهم الطبقية ، طلائع شعور بضرورة التحول الحضاري . فلقد كانوا اعجز من ان ينشئوا حضارة ، واقوى من ان يكونوا مجرد مبشرين بها .

ولا تبدأ الممارسة الحضارية الحقيقية ، الا عندما يتوفر وجدان فذ قادر على (تثقيف) وجود الكتلة الاجتماعية ، واختراق طبقات التقاليد والمفاهيم المتحجرة من اجل استلهام ابداعها غير المرئي ، وتحويله الى ثقافة واضحة . أي الى قيم ومقاييس للفكر ، ولمعايشة الفكر في ارض الواقع الاجتماعي المتحول .

وفي أطوار التحول من كل حضارة ، يخرج جيل من المبدعين يقودهم عادة فيلسوف ادبي او مصلح اجتماعي . ولكن عصر التحول في حضارتنا الحديثة ، كانت الكلمة الفنية فيه اسبق من الكلمة المفكرة . وكان على جيل من الادباء ، شعراء وقصاصين ، أن يجسدوا لنا المناخ الروحي الجديد ، عن طريق التوتر ، لا عن طريق التعقل .

ولربما كانت هذه الظاهرة الصق بنوع من التحول، فيه الانفجار الثوري ، اقرب الى المعاناه والتشخيص، لا يصبر على التحليل ، ولا يخلق حوله جمهورا من الواهبين انفسهم للتأمل الهادىء .

كان قطاع بشري كامل يدخل ساحة الفعل في دنيا العرب . كان عصر المثقفين قد آذن وصوله وحضوره . وخلال عشرين عاما ونيف ، تفجر خضم الوجود العربي بأقوى ما فيه من عقد الكبت ، كبت الحب والابداع والروعة ، من عقد الغياب ، عن مسيرة العمل الانساني ، عن الارض واللحم والحديد . وبدأ الوعي ينطلق من صميم التجربة الواقعية ، يحلق فوقها تارة ليكشف ابعادها ، ويلتصق بها ، تارة أخرى ، ليدفع بالمعاناة والفعل .

ولكن تولد الوعي هكذا ، اعطى للعصر الحاضر طابع الانبعاث الحضاري الحقيقي . فلقد كانت احداث الامة العربية في العصور المنصرمة ، تجري في مستوى الغريزة الصماء . فلم يكن ثمة فكر يدري بكارثة الحياة، تلك الحياة . وكانت المتابعة والتكرار ، هما مسيرة الزمن العربي .

ولذلك فحين تألفت نخبة المجتمع من المثقفين ، لتحل مكان نخبة المجتمع المتخلف كان اول بشائر الوعي هو الاحساس بالكارثة ، تحيط بالوجود العربي من كل جانب .

كان على المثقفين ان يكتشفوا عمق هذه الكارثة ، نحو عمق الماضي ، بما ينسبه أزليتها ، وكان عليهم من ناحيه اخرى ، ان يعانوا عن الاف الاجيال السابقة ، التي رضخت للكارثة وغنتها في روحها وعقلها وواقعها ، دون ان تعي الكارثه ، من اين جاءت ، ولا كيف هي تزول.

والحقيقه ان طلائع المثقفين العرب ، التي تتابعت منذ منتصف القرن الماضي ، لم تكن تملك وعي الكارثة المستمره ، بقدر ما كانت تحس الصميم في الوجود العربي عن اي نداء لليقظة . ولذلك كان هؤلاء دعاة يقظة من الخارج ، اكثر منهم دعاة معاناة لابعاد الكارثة ، من الصميم ، ومن نقل الرواسب ذاتها . كانت نظرتهم لفهم الواقع من حولهم ، غائمة ضائعة . فلقد كانت ترفض اليأس ، ولذلك انكفأت الى الوراء ، عن مواجهة البداء في كل مكان . فلم يبق لها الا استلهام الماضي البعيد . لكي تملأ بحضور ذكرياته ومفاخره ، خواء الحاضر ، وهيكله المتداعي .

فانصرف هم الطلائع الاولى من مثقفي العصر العربي الجديد ، الى احياء اللغة وادابها البلاغية . وكان المضمون الحديث ضعيف الاثر ، يخفق داخل هياكل البلاغة التقليدية ، ضعيف الصوت والصدى . ومن هنا كانت ازمة هؤلاء الطلائع ، يحسون الرفض وضرورة التغيير ، ولكنهم غائبون عن معايشة ادوات العصر ، منشغلون باحياء التراث . وذلك موقف تاريخي ، كان لا بد منه . ولكنه عندما استمر ، وحاول ان يصبح هو المقياس ، كان على جيلنا ان يخوض صراعه الثاني ، مع سلطة التراث .

والواقع ان « سلطة التراث » قد تمثلت بمنع (وعي) الكارثة ، وبالتالي ، بمنع الابداع الحضاري داخلها وخارجا عنها .

وشعراء هذا الجيل ، هم الذي تحملوا ، اكثر من غيرهم ، مسؤولية الصراع مع سلطة التراث . حتى يمكن القول ، ان جوهر التجربة الشعرية الجديدة ، تقوم على مناضلة التراث ، من اجل حضور اغنى ، يتمثل في الاحساس بالكارثة المستمرة ، ورفضها ، وصياغة مستوى (المأساة) فوقها .

وذلك لان التراث يشخص خاصة من خلال رصيد تاريخي للشعر . بينما تنطلق القصة والرواية مثلا ، من تجربة العصر ، بدون جذور في التراث العربي . فكانت انطلاقة هذا الجيل ، نحو تجاوز التراث الذي هو شعر في جوهره ، الى شعر اخر ، هي سيالة الحيوية الجديدة في كل محاولات التقدم والمعاناة ، وتعدد التجارب لدى جيل الشعراء هذا .

وكان التحدي الحضاري الاكبر امامهم : كيف يفجرون الكارثة ، وفي صميمها سلطة التراث سياسيا وفكريا ، من اجل خلق مستوى المأساة. وبعبارة اجتماعية كيف يمكن للشاعر الثوري العربي ، الملتزم بقضايا امته وتقدميتها الواقعية ، ان يعطي تجربة اخلاصه ، وهو يرفض ، في الوقت ذاته ، صميم استمراره التاريخي ، الذي هو التراث ، لتجربة واساليب بلاغيه وتعبيرية ، ومعاييس حيانية اشبه بالمثل الخالده ؟

وعي الكارثه وتجاوزها الى مستوى المأساه ، ذلك هو التعميم التاريخي الاشمل لطريقة العودة الى الاصول ، لدى نخبه المثقفين العرب المعاصرين ، لدى الشعراء والقصاصين والنقاد والمفكرين . ولكنها طريقة مختلفة.

فأمام هذا التحدي انقسمت الحياة العربية الجديدة الى الحياه الاسيرة لقدر الكارثة والنادبة لها ـ وهو كل استجابتها ـ ، والى الحياه المحولة لواقع الكارثة ، الى شمولية المأساة .

وعاش الحياة الاولى طائفة من السياسيين والادباء وفئات من المثقفين ، هي الغالبية . وعاش الحياة الثانية طائفة من الثوار والقادة والادباء ، بوجدان فريد ، وقدرة حقيقية على تفجير الينابيع من رمال الصحراء ذاتها .

والكارثة في الواقع ، واما المأساة فهي في المعاناة ، أي انها ابداع الانسان تلقاء الكارثة ، من اجل تجاوزها البطولي الشامل . فان موت اوديب كارثة فردية ، ولكن عندما كتبها شاعر اليونان ،تحولت الى مأساة وجودية ، أي الى مثل شامل ، وضع واحدا من أسس الحضارة الانسانية . ومن هنا فان كارثة الامة العربية ، المتمثلة في ضياع حضورها الانساني ، كدولة وحضارة طيلة الف سنة وما يزيد ، هي التي عاناها دفعة واحدة ، ولاول

مرة مثقفي عصرنا ، ونخبتهم من الكتاب والشعراء .

وبدأت عملية وعي الكارثة تتفجر وتنضج من خلال تجارب الثورة ، لتصعد بالتدريج الى مستوى المأساة ، والخلق المأساوي . وكان ذلك من خلال بعض اعمال معدودة لقلة من المبدعين في جيلنا . والحقيقة ان صفا كاملا من الشعراء الجماهيريين أمثال (سليمان العيسى) و (يوسف الخطيب) ، كان يحمل ابواقه في طلائع المظاهرات ، ومواكب الشباب الثائر ، من اجل تفجير اليقظة داخل الكارثة .

فلا بد من القول ان دور الشعر الجماهيري كان حاسما بالنسبة لانطلاق مدارس الشعر الحديث . لقد كان ذلك الشعر هو اول جسر يمتد بين الكتلة الغافية ، والثائر المتوتر ، داخل تجربة الكارثة ، قبل ان تنفتح على البعد الانساني المطلق ، فيما ادعوه بتجربة المأساة .

ولعل اكثر من برز من صف شعراء المأساة امثال (السياب) و (حاوي) و (عبد الصبور) كانت لهم انطلاقتهم الجماهيرية الاولى . وخاصة منهم السياب . بل ان الاحساس بضرورة الالتقاء مع الوضع الجماهيري للمجتمع — اي في حال التوتر الثوري المادي — كان واقعا اساسيا لدى اكثر هؤلاء الشعراء ، لان يتمسكوا بجسر الالتقاء مع العواطف الجماهيرية . فان السياب مثلا ، لم يستطع حتى في أعلى ملاحمه ، ان ينسى الجمهور المنفعل الذي يخاطبه .

وبالرغم من كل ما يمكن ان يقال عن سوالب الشعر الجماهيري ، فان الانتاج الضخم ، الذي اتى به شعراء اصيلون، يملكون الفطرة العربية التقليدية، والقدرة على التواصل مع الجمهور — القبيلة الاكبر — هذا الانتاج قد ساعد على اضعاف شيء كثير من سلطة التراث . فقد اطلق اللغة من قيودها البلاغية ، ووضع على لسان الشاعر سيولة وليونة في انتقاء الالفاظ ، وصياغة الاساليب ، واشكال الوزن .

ولا بأس من القول ان الشعر الحديث ، قد ولد اولا من مناسبة الثورة في الجامعة وفي الشارع وفي الحزب . ان ذلك يدل ، على الاقل ، على الصلة العضوية المباشرة بينه وبين فترة اليقظة الاولى ، جماهيريا ، على الكارثة ، وضد الكارثة .

فان الصرخات ضد الاحتلال الاستعماري ، وضد الفئات الحاكمة الضالعة معه ، هي التي وجدت طريقها فيما بعد ، لكي تصبح صرخات ضد الذات . وتنتقل من مناسبة التوتر السياسي الموقت ، الى مناسبة التوتر الحضاري الشامل . وهكذا فان رفض اشكال الكارثة في الخارج ، سوف ينعكس على الذات ، ليصير الى معاناة تجربة الكارثة ، اسبابها ومعانيها القومية والاجتماعية ، في ذات الشاعر ، وذات الامة .

ولا شك في ان يقظة الشعر الجماهيري ، توجهت الى وعي الوجه السياسي من الكارثة . ولذلك اعطت دفقا ثوريا ، ضمن القضايا السياسية ، ومحتوياتها اليومية . وما كان لليقظة السياسية ان تتحول الى صحو حضاري ، لولا ان المعركة السياسية نفسها ، قد تجاوزت عفوية النضال الجماهيري وسلبيته المادية المباشرة .

وهذا يعني ان رومانسية الثورة ، قد ولدت مرحلة الشعر الجماهيري نفسه . ولذلك كانت اليقظة الفكرية، التي دعا لها هذا الشعر ، اشبه بتطلع المراهقة الى تغيير العالم بالحلم والحنين ، ومعاقرة الالم المجرد . وكانت حماسة الشعر الجماهيري ، تنبني على استرجاع شخصية البطولة من الماضي العربي ، بمفاخرها الخاصة لمواجهة قوى الاعداء . بمعنى ان هذا الشعر كان يعتمد على معارضة كارثة الحاضر ، بادوات النفسية الثورية ، المنتزعة من اعماق التراث .

لقد كان تشخيص الكارثة لا يحتاج ، بالنسبة لوعي الشعر الجماهيري ، الى اي تحليل واقعي ، وبالتالي يستبعد مشروع الثورة الدائمة ، ويعتمد على التحريض الآني ، لمواجهة العمل الثوري المادي في الشارع .

لقد استطاع الشعر الجماهيري اذن ان ينشر بيقظة ، وان يحتال على وجود الكارثة ، ببعث الشخصية البطولية للفارس العربي القديم . وبذلك عاد للكلمة الفنية اثرها الحي العضوي لدى الكتلة . ولعب الشاعر دور القائد مرة اخرى ، في اوساط الشباب الثائر ، في الجامعات والمدارس والاحزاب، وفي مسيرات التظاهرات الشعبية . وبذلك تولدت الوظيفة الاجتماعية للشعر الجديد ، من صميم المعركة المادية . وبقيت هذه الوظيفة ملازمة لتطوره ، حتى بلغ اعلى درجات الذاتية الحضارية .

ومن هنا فان هذا المولد التاريخي الواضح للشعر الحديث ، يبرهن بصورة قاطعة ، على ان هذا الشعر لم يصطنع من خارج حدود الامة ، ولم يفد عليها غريبا ، لكي ينسال على اقلام أمزجة ناشزة . بل انه ولد من هدير الثورة الجماهيرية ، ثم ارتفع ، في لحظات الهدوء ، الى حدود المعاناة الفردية ، وراحت تصب فيه تجارب ثقافية وانسانية عالية ، لبعض وجدانات من نخبة المثقفين العرب ، وهم يغوصون على الاصول ، من اجل الكشف عن لحظة البراءة المطلقة ، واعادة الصفاء الى ينبوع الخلق والتقييم . وهي اللحظة الضرورية في كل بداية انبعاث حضاري في التاريخ البشري .

***

ومن هنا فان مولد الشعر الحديث وسط الثورة الجاهيرية ، اعطاه اصله الاجتاعي واصالته العصرية . وجاء نوعه الاول ، وهو الشعر الجاهيري ، لكي يعبر عن حماس الثورة الجماعية في طورها العفوي ، ثم جاء نوعه الثاني ، وهو الشعر الحضاري ، لكي يعبر عن الثورة في الذات الانسانية كموقف ثقافي وجودي عال .

— التتمة على الصفحة ١٧٧ —

مرثية لاعب سيرك

في العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك الا تخطئا
لان جسمك النحيل
لو مرة أسرع او ابطأ
هـوى ،
وغطى الارض اشلاء !

***

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟
في هذه الليله او في غيرها من الليال
حين يغيض في مصابيح المكان نورها ..
وتنطفىء
ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش اضواء!

***

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته
مودعا .. يطلب ود الناس في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال مستقيما .. مومئا
وهم يدقون على ايقاع خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون .. ابتدىء
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟

***

حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامره
وتصبح الاقدام ، والاذرع .. أحياء
تمتد وحدها ..
وتستعيد من قاع المنون نفسها
كأن حيات تلوث .. قططا توحشت ،
سوداء بيضاء

***

تعاركت .. وافترقت .. على محيط الدائره
وانت تبدي فنك المرعب آلاء وآلاء
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمره
وأنت في منازل الموت تلج عابثا .. مجترئا
وأنت .. تفلت الحبال للحبال
تركت ملجأ .. وما ادركت بعد ملجأ
فيجمد الرعب على الوجوه لذه ،
واشفاقا ، واصغاء
حتى تعود مستقرا هادئا
ترفع كفيك على رأس الملأ
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟
ممددا .. تحتك في الظلمة ، يجر انتظاره الثقيل
كأنه الوحش الخرافي الذي ما روضت كف بشر
فهو جميل
كأنه الطاووس .. جذاب كأفعى ..
ورشيق كالنمر
وهو جليل
كالاسد الهادىء ساعة الخطر
وهو مخاتل .. فيبدو نائما ،
وهو يعد نفسه للوثبة المستعره
وهو خفي لا يرى ..
لكنه تحتك يعلك الحجر
منتظرا سقطتك المنتظره
في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو ،
او تفقد فيها حكمة المبادره
اذ تعرض الذكرى ، تغطي عريها المفاجئا
وحيدة معتذره
او يقف الزهو على رأسك طيرا شاربا ممتلئا
منتشيا بالصمت ، مذهولا عن الارجوحة المنحدره
حين تدور الدائره
تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره
تنغرس الصرخة في الليل كما طوح لص خنجره
ثم تعود مستقرا هادئا
تبسم في وجه الملأ
كأنما عرفت أشياء ، وصدقت النبأ !

القاهرة — **احمد عبد المعطي حجازي**

الشعر المعاصر والتراث العربي

بقلم الدكتور عز الدين اسماعيل

في زحمة انشغالنا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعامة تحتد بعض عباراتنا احيانا حتى يخيل للانسان ان هذه التجربة انما بزغت الى الوجود لكي تعبر عن موقف عدائي مباشر او غير مباشر للتراث الادبي العربي بعامة وللشعر العربي القديم بخاصة ، أو هكذا يخيل لفئة من الناس تنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهي في الوقت نفسه لا تدري من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئا . ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا تمس جوهر القضية في شيء وانما هي تعبر في أقصى صورها عن موقف شخص صرف لفئات المتحاورين . وقد لقيت حياتنا الادبية المعاصرة من ذلك اللجاج عنتا غير يسير ، لان الجدل والحوار لم يكن مخلصا للقضية ذاتها بقدر ماكان وسيلة لتأكيد موقف شخصي او اخر ، ومن ثم كان معوقا للنمو الطبيعي الصميم لتصوراتنا الادبية التي خرجت منها التجربة الجديدة ، والتي صاحبت هذه التجربة في تطورها ونموها ..

لقد عودنا تاريخ الادب بعامة على ما نسميه « المعركة بين الجديد والقديم » حتى اصبح هذا التصور تقليديا . وقد ارتبط بهذا التصور بطريقة تلقائية تصور اخر هو ان كل تجربة جديدة انما تحمل نوعا من العداء للقديم المتوارث او المستقر . واعتقد انه قد آن الاوان لان نعيد النظر في هذا التصور المفتعل ، فمن العبث والمضيعة ان نظل حتى الان نتجادل في امر الشعر داخل اطار « المعركة بين الجديد والقديم ». ينبغي لنا ان ندع هذا التصور يتحلل في أذهاننا ويذوب ، وان نصرف جهدنا في دراسة الشعر ، سواء منه القديم والجديد ، الى الشعر ذاتــه ..

ان منهج المقارنة او الموازنة يستبد بنا في معظم الحالات ، فما نكاد ندرس شيئا من الشعر المعاصر حتى نعكسه على الشعر القديم ، قاصدين بذلك بيان روعة الجديد وتميزه على القديم . والامر كذلك بالنسبة لمن يدرسون الشعر القديم ، فان تعاطفهم معه واعجابهم به يدفعهم الى تهجين الجديد والمجددين . وهكذا يحدث شقاق مفتعل كما قلت ، لم يدفع اليه الا منهج المقارنة او الموازنة . وجدير بالالتفات اليه هنا ان هذا المنهج نفسه قد ترسب في نفوسنا بطريقة تلقائية من خلال معايشتنا للنقد العربي القديم نفسه ، فكل من يتتبع هذا النقد منذ مراحله الاولى ، حين كان احكاما عابرة تلقى ، الى ان صار اعمالا ضخمة تضمها مؤلفات ، يلاحظ ان منهج الموازنة هو المحور الاساسي لهذا النقد . منذ كان الانسان يسأل : « من اغزل ... » الى « موازنة » الامدي و « وساطة » الجرجاني و « عمدة » ابن رشيق و « عيار » ابن طباطبا ــ ظلت الموازنة هي العمل الاساسي للناقد . وحين احتدمت معركة « الجديد والقديم » منذ صدر العصر العباسي كان محور المعركة هو الموازنة بين الجديد والقديم . وما زال منهج الموازنة نفسه هو المتسلط على معركة الجديد والقديم فيوقتنا الحاضر.

اذا كنت الان أدعو النقاد والدارسين المعاصرين الى الخروج من ربقة هذا التصور فليس هذا بدوره يمثل أي عداء مني لمنهج نقادنا القدامى ، فلست انكر قيمة الموازنة في أي دراسة نقدية ، وانما انكر الموازنة حين تستهدف الوصول الى حكم بالافضلية ، حين يكون القصد من الموازنة الحكم المطلق بأفضلية شعر على شعر ، وهو القصد الغالب على من يستخدمون هذا المنهج في اطار المعركة المفتعلة الراهنة بين الجديد والقديم . لكن الموازنة تصح وتثمر في كل دراسة ادبية حين يكون هدفها استكشاف « نوعية » القيم هنا وهناك ، أي تجلية ما يتضمنه الطرفان ، القديم والجديد ، من قيم خاصة مميزة . فاذا نحن لجأنا الى هذا الطراز من الموازنة ، ومن حقنا ان نصنع هذا احيانا، فينبغي الا يصدر هذا عن رغبة منا في تفضيل الجديد على القديم، او العكس ، وانما يكون هدفنا من ذلك تجلية القديم والجديد على السواء ...

كذلك الامر فيما يختص بالعلاقة بين الشعر الجديد او أي تجربة شعرية جديدة والتراث الادبي ، فهي ليست ــ في أسوأ صورها ــ علاقة عداء ، لبديهية أولية ، هي ان المغايرة لا تعني المعاداة . فاذا كانت التجربة الجديدة تختلف في منحاها الجمالي ــ شكلا وموضوعا ــ عن منحى الشعر القديم فينبغي الا نسرع فنستخلص من هذا ان أصحاب هذه التجربة يعادون الشعر القديم ، فقد كان هذا القديم وما زال يعيش على نحو او اخر في ضمائر هؤلاء المحدثين . ثم ان هذه التجربة الجديدة لم تظهر بطريقة شيطانية ، منقطعة الصلة باتجاهات الشعر التي سادت قبلها ، وانما هي وليد شرعي لتلك الاتجاهات . ويكفي ان نتذكر هنا كيف كانت المحاولات الاولى لهذه التجربة ــ رغم ما ظهر فيها من مغايرة نسبية لاطار الشعر القديم شكلا وموضوعا ــ قريبة بروحها من شعر الرومنتيكيين الذين ساد شعرهم من العقد الثالث الى العقد الخامس من هذا القرن . بل ان بعض رواد الحركة الجديدة يحدثوننا عن تأثراتهم الاولى الممعنة بشعر علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وابراهيم ناجي وايليا ابي ماضي ، لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله ، وبخاصة في العراق ، حيث ظهرت بواكير التجربة الجديدة في اواخر العقد الخامس . صحيح ان التجربة اليوم قد نمت وتطورت عنها بالامس ، حتى اننا لانكاد نحس في الدواوين الاخيرة أي نفس شعري لاولئك الرومنتيكيين او اي نبرة من نبراتهم ، ولكن هذا مرجعه الى التطور الطبيعي الذي أخذ مجراه مع الزمن ..

ومع ذلك ، يحق لنا هنا ان نسأل سؤالا يدلف بنا الى جوهر موضوعنا وهو : هل انقطعت الصلة تماما بين هذه الدواوين وتراثنا الشعري ؟ أم ما زالت هناك علاقة ما تربط هذا الشعر بالتراث ؟..

على ان قضية علاقتنا بالتراث لم تظهر مع ظهور تجربة الشعر الجديدة او الاخيرة ، كل ما في الامر ان ظهور هذه التجربة كان باعثا ومثيرا جديدا لها ، وذلك عندما توقفت النظرة السطحية عند شكل التجربة وراحت تتمثل فيها خروجا سافرا على تقاليد الشعر العربي المتوارثة . فكل العناصر الفنية التي بلورها القدامى في ستة مبادىء تمثل ما يسمى « عمود الشعر » قد تهاوت في هذه التجربة ، بل تحطم اطار القصيدة القديم اجمالا وتفصيلا . وكان ذلك كله سببا كافيا امام النظرة السطحية لاتهام التجربة الجديدة بالانفصال عن التراث ومحاولة

قتله . ومن ثم اصبح وضع هذه التجربة من ذلك المنظور الضيق حرجا ، لانه من خلال هذا المنظور أمكن توجيه كثير من التهم الجزافية التي تدفع هذه التجربة على المستويين القومي والسياسي على السواء.

ومع ان « المدرسة الابتداعية » ــ كما كان اصحابها يطلقون على انفسهم ــ قد خرجت الى الناس منذ اوائل العقد الثاني من هذا القرن بدعوة تجديدية صريحة ، بل بحملة شديدة الضراوة على «المدرسة السلفية » او ــ كما كانوا كذلك يسمونها ــ الاتباعية فان احدا لم يوجه اليها في ذلك الوقت آي تهمة قومية او سياسية . والسبب في ذلك بسيط اذا نحن تمثلنا ظروف التجربتين ، تجربة الابتداعيين والتجربة الجديدة ، فلم يكن مفهوم القومية العربية ايام الابتداعيين قد ظهر بشكل يمثل عصب التفكير العربي كما هو حاصل الان ومنذ حرب فلسطين في عام ١٩٤٨ التي تعد المعلم التاريخي الذي أخذ معه مفهوم القومية العربية يتبلور . (ومن الجدير بالملاحظة هنا ان تجربة الشعر الجديدة قد بدأت ــ كما سبق ان اشرنا ــ منذ هذا التاريخ) . ومن جهة أخرى فان الابتداعيين لم يحطموا اطار القصيدة القديم ، أو هم لم يبتدعوا اطارا جديدا لها ، وكل ما احدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن ان يكون تنويعات داخل هذا الاطار لا ينكرها هذا الاطار نفسه ، وترشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعري . ومن ثم لم يستطع احد ان ينكر شعر هؤلاء الابتداعيين او يتهمه بانه جناية على التراث . بل ربما كانت طاقة الابتداعيين النظرية اكبر من طاقتهم الابداعية ، فلتكن دعوتهم اذن ما تكون ، ولكن شعرهم لم يكن فيه ما يصدم الذوق التقليدي بل لقد تضمن ــ عن غير ارادة منهم ــ كثيرا من وسائل التعبير التقليدية التي كانت قد ترسبت في نفوسهم ولم يستطيعوا الفكاك منها . ولنتذكر هنا ان رواد هذه الحركة الاوائل كانوا قد تثقفوا ادبيا على « وسيلة » الشيخ المرصفي . وكل هذه العوامل كانت كافية لاستبعاد اي منظمة في محاولتهم ..

لكن مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي من قبل كما ارتبطت به في الاونة الاخيرة من حياة الامة العربية . ومن ثم كان ظهور قضية التراث في هذه الاونة مرتبطا ارتباطا مباشرا بذلك المفهوم. ولكن قضية التراث ــ كما سبق ان قلت ــ لم تظهر في الاونة الاخيرة ، وانما هي قد صحبت حركة النهضة الحديثة منذ بواكيرها . فقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر حركة للتراث العربي بعد ان كان الحكم العثماني وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمثقف العربي الى حالة ركود امتدت اجيالا فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والادبية القديمة . ومع الوعي الجديد بالذات وحركات التحرر كان لا بد من ارض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئنانا ، فليس من السهل ان يتحرر الانسان والارض وهو تحت قدميه ، او ــ اذا نحن تركنا المجاز جانبا ــ لنقل ان الذات لا تتحرر الا مع كامل الشعور بذاتها ، والا اذا كان لها رصيد كاف من الوجود تعتز به . ومن ثم برزت ضرورة احياء التراث العربي في ضمائر الناس .. واستهدفت هذه المحاولة ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصمت ــ أعني التاريخ الحي المتطور للثقافة العربية ــ بعضها ببعض . ولدينا في ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الاحياء هذه ، متمثلا في شخصية محمود سامي البارودي وفي شعره . فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم وبخاصة ديوان الحماسة ، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعري واستظهرها ثم انطلق يتغنى ويعبر عن أزماته الخاصة والعامة فاذا هو صوت متميز النبرة بالقياس الى من سبقوه من الشعراء . وقد نجح البارودي في أن يستغل كل امكانيات الشعر القديم فلفت بذلك الانظار الى قيمة هذا الشعر ، سواء بما أنشأ من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من « مختارات » من ذلك الشعر . وفي غمار هذه المحاولة عادت الى اسماع الناس اصوات قديمة متميزة النبرة خلال ما شاع في تلك الفترة من مبدأ « المعارضات » ، على يد البارودي نفسه ، وأيدي من ساروا على نهجه حتى على الجارم . وليست هذه المعارضات ــ في مدلولها ــ الا استعادة واستحياء لقطع عزيزة من تراثنا الشعري ...

واذا نحن تأملنا في حركة الاحياء هذه من خلال قضية « الشعر والتراث » تبين لنا منذ الوهلة الاولى انها حركة متعاطفة كل التعاطف مع التراث . أليست احياء له ؟.. ولكننا مع مزيد من التأمل قد ندرك مغزاها التاريخي ادراكا أبعد من هذا . فأصوات البحتري والمتنبي وابن زيدون والبوصيري وغيرهم ، التي عادت ترن في أسماع الناس في هذه الفترة سواء من خلال « المعارضة » الصريحة أو مجرد التأثر الخفي ، قد عادت الى الناس كما كانت ، ترى الاشياء وتنفعل بها من منظورها القديم وبأسلوبها القديم . وكأننا حين نطالع هذا الشعر ــ رغم ما قد تتضمنه بعض قصائده من موضوعات او مواقف عصرية ــ انما قد عدنا لنعيش في العصر العباسي لكي نستأنف حركتنا التاريخية من هناك . فهذه الحركة اذن ــ شأن حركة النهضة الاوروبية الى حد بعيد ــ تمثل نوعا من الردة الى الماضي للامتداد الى الحاضر. انها ــ بعبارة اخرى ــ تمثل امتداد الماضي في الحاضر ، وتحقق نوعا من الاتصال بينهما . لكن التعاطف في هذه الحركة مع التراث الشعري القديم ــ رغم ما حققته من الترابط بين الماضي والحاضر ــ قد نظرت الى هذا التراث من زاوية واحدة ، ولتحقيق هدف واحد . نظرت اليه من زاوية فنية صرف ، فوجدت فيه النموذج الاعلى في التعبير الذي ينبغي أن يحتذى ، وحققت بذلك رقيا في مستوى التعبير الشعري بالقياس الى المستويات السابقة . وكانت النتيجة هي ذوبان الشاعر الحديث في اطار الشعر القديم ..

لا نستطيع ان نقول اذن ان مدرسة البارودي قد فجرت أي طاقة روحية او فكرية في التراث الشعري العربي ، وانما هي قد اعادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس . ومن ثم فان ارتباطها بالتراث كان ارتباطا سطحيا او شكليا ، لانها لم تنبه الضمائر الى هذا التراث من أي منظور تفسيري ، ولم تلفتهم اليه من حيث هو حصيلة مواقف انسانية لها ابعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وانما هي قد اقتصرت مهمتها على استحياء هذا التراث ، واعادته ــ بكل مشخصاته الفنية ــ الى قارىء العصر ..

وأرجو الا يستنبط احد من هذا التحليل اضمارا للحط من قيمة هذه المدرسة والحركة التي قامت بها ، فهي ــ كما قلت ــ قد أدت دورها التاريخي على اكمل وجه ، ولا يحق لاحد ان يتطلب او يتوقع منها اكثر مما صنعت ، ما دمنا ملمين بالظروف التاريخية التي مرت بها . كل ما نرجوه هنا هو أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين شعر هذه المدرسة والتراث حين نتأمل طبيعة العلاقة بين شعر المدرسة الجديدة وهذا التراث ..

على ان طبيعة العلاقة بين شعر مدرسة الاحياء والتراث كان لها ــ وما يزال ــ تأثير ملحوظ في سوء تقدير ما بين شعر المدرسة الجديدة والتراث من علاقة ، لدى كثيرين ممن يتعاطون مع هذا التراث بنفس الطريقة التي تعاطف بها شعراء مدرسة الاحياء معه ..

وقد مرت قضية العلاقة بين الشعر العربي والتراث منذ ذلك الحين في عدة مراحل او تمثل فيها اكثر من موقف . ففي الوقت الذي كانت العيون فيه قد اخذت تتفتح على الثروة الفكرية والادبية الهائلة التي خلفها لنا اسلافنا ، وفي الوقت الذي نشطت فيه عملية الاحياء عن طريق طباعة أمهات الكتب القديمة دون تحقيق علمي ، ثم مع التحقيق والدراسة (تلك العملية التي ما تزال نشطة حتى اليوم) ــ في هذا الوقت كانت البعثات العلمية الى الخارج قد فتحت امام الفكر العربي أفقا جديدا ، وكشفت له عن مناهج في التفكير وعن مفهومات وتصورات جديدة في شتى فروع المعرفة . وكان من هذه المفهومات والتصورات التي أتاحها التواصل بين الشرق والغرب ما يتصل بطبيعة الادب بعامة والشعر بخاصة . وقد فتن البعض ممن

أتيح لهم الاطلاع على الاداب الغربية بهذه المفهومات ، وحين راحوا ينظرون الى التراث من خلالها ، أي حين اخذوا يطبقونها تطبيقا حرفيا وشكليا على النتاج الادبي القديم ، خذلهم هذا النتاج ، فتصوروا فيه عندئذ من العيوب والقصور ما شاؤوا ، وولد ذلك في نفوسهم عدم الثقة بقيمة هذا التراث الادبي ..

وفي الوقت نفسه كان المستشرقون عاكفين على دراسة التراث الفكري للعرب ، وانتهى المنصفون منهم الى بيان قيمة هذا التراث في شتى فروع المعرفة ، ولكنهم في الوقت نفسه لم يهتموا بدراسة الادب العربي من حيث هو ادب ، لاسباب لا نحتاج لبيانها ، ولذلك لم يفد الينا من دراساتهم ما يشيد بقيمة هذ االادب ..

هذه الروافد الثقافية اذن كانت تهيىء نفوس المتلقين لها للتنكر للادب العربي ، وانكار ما يتضمن من قيم ..

ولم يكن لهذا الموقف بطبيعة الحال اي طابع شمولي ، فاننا نجد علما من اعلام نهضتنا الادبية هو الدكتور طه حسين يعرف اهتمامه منذ وقت مبكر ، ورغم ما تفتح له من ابواب الثقافة الغربية ، لدراسة الشعر الجاهلي في ضوء معارفه وتصوراته الادبية العصرية ، مؤكدا ان قيمة هذا الشعر تثبت لكل امتحان . ومهما قيل في المنهج والنتائج التي انتهت اليها هذه الدراسة ، فالذي لا شك فيه ان نظرة التقدير الى هذا التراث قد تحققت من خلال هذه الدراسة . وفي هذا الاتجاه كذلك كانت دراسة العقاد للمتنبي ولابن الرومي ، ودراسة المازني لبشار ، ففي هذه الدراسات وأشباهها تمثلت محاولة لاستكشاف قيم في شعر هؤلاء الشعراء لم يلتفت اليها القدماء أنفسهم ، أعان عليها بلا شك تمثل هؤلاء الدارسين لمفهوم الادب في التصور الغربي..

ومعنى كل هذا ان موقف الانكار لقيمة التراث الادبي العربي قد صاحبته كذلك محاولة للانتصار لهذا الادب . وهي محاولة تختلف كثيرا عن محاولة مدرسة الاحياء ، لان التعاطف مع هذا الادب والانتصار له كان هنا قائما على أساس من التقريب بين مفهوم الادب بعامة في التصور العصري والنتاج الادبي القديم . هي خطوة اذن أبعد في تقدير هذا النتاج ، استهدفت تمحيصه وابراز ما فيه من قيم ذاتية لها تقديرها ، لا في ميزان التصورات القديمة فحسب ، بل في ميزان التصورات الحديثة كذلك ..

فبعد مرحلة احياء التراث الادبي جاءت مرحلة الهجوم عليه والدفاع عنه في وقت معا . وكان من المفارقات العجيبة أن تكون وسائل الهجوم عليه ووسائل الدفاع عنه هي نفس الوسائل ، وأعني بذلك المفهومات العصرية للادب . فقد تبين للبعض أن هذا التراث الادبي لا يثبت امام التصورات والمبادىء الادبية الوافدة ، وحاول البعض الاخر ان يثبت سلامة انطباق هذه التصورات والمبادىء على هذا التراث ، متكلفا في سبيل هذه المطابقة كل جهد وذكاء ..

فاذا نحن توقفنا هنا كذلك نتدبر مغزى هذا الموقف من خلال قضية العلاقة بين الشعر والتراث تبين لنا انه يمثل خطوة جديدة حقا ولكن في نفس الاتجاه الذي بدأته مدرسة الاحياء ، لان الانتصار للتراث الادبي في ضوء التصورات والمبادىء العصرية ما زال يوحي بصلاحية هذا الشعر لان يكون نموذجا أعلى يحق للشاعر المعاصر ان ينسج على منواله ، دون خشية من أن يتهم بالتخلف عن روح العصر الذي يعيش فيه ..

لقد استطاعت محاولة الانتصار للشعر القديم على اساس من المبادىء الحديثة ان تحقق لنفسها نوعا ما من « البعد » عن هذا الشعر يمكنها — الى حد ما — من رؤيته رؤية جديدة . وهي في ذلك تختلف عن محاولة الاحياء ، حيث وجدنا القائمين بها يذوبون في هذا التراث ذوبانا كليا فلا يتمكنون بذلك من رؤيته . واذا كان المتنصرون للشعر القديم لم ينجحوا الا في تحقيق قدر بعينه من البعد بينهم وبينه فان المهاجمين له قد غالوا فباعدوا بين انفسهم وهذا الشعر مباعدة مفرطة لا تمكن كذلك من الرؤية الواضحة الصادقة ..

لا بد من الانفصال عن الاشياء واتخاذ « بعد » مناسب منها حتى تتاح الرؤية الواضحة والحكم السليم . هذه حقيقة قديمة شرحها أرسطو في سياق اخر غير سياقنا ولكننا نراها هنا نافعة في تجلية قضيتنا . فانت لن تستطيع الحكم الصحيح على الشعر ، قديمه وجديده (وهي الدعوة التي وجهناها في صدر هذا الكلام لكل المشتغلين بالشعر) الا اذا فصلت نفسك عنه اولا ، أي استبعدت كل عواطفك الشخصية ، واتخذت منه بعدا كافيا ، لا هو بالقريب ، فلا ترى منه الا جانبا واحدا ، ولا هو بالبعيد فلا تراه الا شيئا ضئيلا . وهذا ما فشل فيه اصحاب مدرسة الاحياء اولا ، ثم المهاجمون والمنتصرون للشعر القديم ثانيا ...

ثم تأتي المرحلة الاخيرة في قضية الشعر والتراث ، وهي المرحلة التي يظن فيها ان تجربة الشعر الجديد قد الفت القضية كلية ، وانفصلت بذاتها عن التراث الشعري بما له وما عليه . هل حقا ينفصل شعراء هذه التجربة عن التراث ؟ نجيب عن هذا — دون مماظلة — بنعم ولا . نعم لان اطار شعرهم يختلف اختلافا كليا عن اطار الشعر القديم ، وهم لم يعودوا يتخذون ذلك الاطار القديم مثالا اعلى يحتذى . ولا لانهم وان انفصلوا عنه فانهم لم يبتروا الصلات المعنوية التي تربطهم به وبالتراث بعامة . انهم اذن قد انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته رؤية أصدق وتمثله تمثلا أعمق .

وموقف شعراء التجربة الجديدة هذا ليس الا انعكاسا للموقف الحالي من التراث . ويمكننا ان نتمثل هذا الموقف في ضوء مجموعة من الاعتبارات ..

الاعتبار الاول يتصل بالدعوة الى ضرورة تقدير التراث في اطاره الخاص ، فلا نحمله ، وكذلك لا نحمل عليه ، ما لا يطيق . أن نتمثله من حيث هو كيان مستقل يربطنا به وشائج تاريخية ..

الاعتبار الثاني يتصل باعادة النظر اليه في ضوء المعرفة العصرية، لا لتجريحه او الانتصار له كما سبق أن حدث ، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتيه باقية ، روحية وانسانية ..

الاعتبار الثالث يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث ، لا عن طريق الردة الى الماضي كلية ، كما صنع اصحاب الاحياء ، ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايرا لتصورات العصر ، كما حدث كذلك ، ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والانسانية في ابداعنا العصري ...

الاعتبار الرابع والاخير يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر ..

وكل من يتأمل تجربة الشعر الجديد يجد هذه الاعتبارات شديدة الفعالية فيه ، عظيمة الدلالة . فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا — لاول مرة — ان ينظروا الى التراث من بعد مناسب ، وان يتمثلوه ، لا صورا واشكالا وقوالب ، بل جوهرا وروحا ومواقف ، فادركوا فيه بذلك ابعاده المعنوية . وهم في خروجهم على الاطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون التراث ، بل كانوا يحطمون شكلا كان قد تجمد ومن شانه ان يتطور ويتجدد ، فليس الشكل هو روح التراث وان ارتبط به في يوم من الايام . ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه اذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن ان يستفاد منه . وانما الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو قيمته الروحية والانسانية الكامنة فيه ، أي قيمته المعنوية . وليس في الكتاب والشعراء الاوروبيين منذ قرون من الزموا انفسهم بشكل المسرحية او القصيدة الاغريقية ، وان عالجوا في بعض الاحيان نفس القضايا او تناولوا نفس المواقف الانسانية التي سبق ان عالجها الكتاب والشعراء الاغريق . واخلاصنا للتراث لا يكون باحتذائه ، أي السير معه او في خط مواز له ، ولكن بمواجهته ...

فتجربة الشعر الجديد اذن تخلص لروح التراث وان تمردت على

الى بول روبسون المغني

كانوا يخفون خناجرهم في اوجههم حين نغني
وتشيب سوالفهم حقدا
وتشيح نيويورك مهينه
فغناؤك يجلدها
يستعبدها
ويجردهـــا
من زينتها فتلوح بلا زينه
جثث الاحياء ، وأقبية الاموات
ورؤوس المهزومين الفضي المحزونه
تتدحرج في الطرقات
تتسلق أشجار الغابات
تسترجع حلم الارض المطعونه ..
أرض المأساة ..
ويحلق فوق الليل الثلجي الممتد
ليل نيويورك غناؤك
يا شاهد فجر الشعب الاسود
يا أروع من غنى للعالم ، أحزان العالم
يا شاعر امريكا الفقراء
ومغنيها
الزنجي الضائع منا تحت تراب مبانيها
بحار السفن الغرقى حول موانيها
بلياتسو المقهى ذو الوجه المدهون
اللون القاتم في لوحات الرسامين
أحجار مناجمها
ودخان مواسمها
لحم الانسان الساخن .. والسكين !

***

ـ ماذا تعني بالنسبة لي (١) ؟
ـ أنا اعرف ماذا تعني امريكا بالنسبة لك
الخنجر في قلبك
في روحك .. في الداخل
وتغنى للقاتل
تستغفر من قتلك
ماذا تعني بالنسبة لك ؟
أن ترفع كأسي سقوطك مزهوا
في صحة جلاديك
أن تبتر ثديي أمك
أن تلهو بعظام أبيك
أن تحيا في ماضيك .

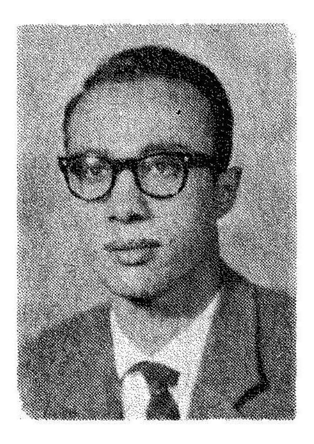
***

يا بول روبسون
مات الطفل الزنجى ..
وماتت جدته العمياء
الا كلمات
قالتها في أذنيه ذات مساء :
يا ابنائي غنوا للشده
غنوا للشده
لا يخلع انسان منكم جلده !

محمد الفيتوري

---

(١) مطلع اغنية مشهورة لبول روبسون



التيار الثوري في الشعر العربي الحديث

بقلم شوقي خميس

في الوقت الذي تتعالى فيه اصوات كثير من شعرائنا معلنة عبث الحياة ولامعقوليتها ، نادبة براءة الامس المفقودة ، تائهة في دروب اللاوعي الخفية ، منذرة بكارثة شاملة ، وفي الوقت الذي يتحول فيه عدد من شعرائنا الواقعيين من الرؤية الاجتماعية للواقع الى الرؤية الميتافيزيقية ، تتزايد مسئولية النقاد نحو تمييز الصوت الثوري في شعرنا ، حتى لا يتعرض للتردد والضعف تحت ضغط هذه الاصوات الغريبة . ولا تتعلق هذه المسؤولية بجانب الوظيفة الاجتماعية للفن فحسب ، وانما تتعلق اولا وقبل كل شيء بعناصر ازدهار الشعر في واقعنا العربي ، وتضاعف قدرته على التعبير عن مشاكل الانسان العربي على المستويين الوجودي والاجتماعي .

ولا نظن انه من الافضل ان نبدأ في هذا الصدد بوضع تعريف للثورية في الفن حيث لا تعتبر القواعد العامة الا في تحديد ما هو عام ، ونحن نريد النفاذ الى واقع المشكلة الخاص ، فاذا قلنا بان الفن الثوري هو الذي يزيد من ادراكنا بالواقع المحيط بنا مما يجعل منه عنصرا من عناصر التغيير فان السياسة والعلم .. الخ.. تهدف ايضا الى تحقيق هذا الغرض نفسه وهو انماء معرفتنا بالواقع وقدرتنا على تغييره الى الافضل ، وبذلك لا نكون قد اقتربنا كثيرا بهذا التعريف من الصفات النوعية للفن التي تميزه عن غيره من الظواهر الاجتماعية الاخرى .

نحن لا نريد تحديدا ثوريا مطلقا في الفن ، وانما نريد تحديد الثوري في الفن منسوبا الى واقع انساني محدد . ومن البديهي ان أي اتجاه ثوري يواجه صعوبات تختلف باختلاف الواقع الذي ينبع منه ويعبر عنه . ولا شك ان واقعنا الحديث قد وصل الى درجة من التعقد لم يكن لها مثيل تزيد من صعوبة عرضه عرضا ملائما .

ولكننا نود ان نؤكد ان واقعنا العربي له سيماته الخاصة . لقد كانت آلام المخاض والولادة الجديدة هي التي تنتابه في الوقت الذي انتاب الرعب وفقدان الامل اوروبا الرأسمالية ، حتى لتنعكس حشرجة حضارة محتضرة في صوت كثير من شعرائها المعاصرين . وكان الحنين في بلادنا الى ماض عاطفي فروسي يؤكد حنيننا الى المستقبل ، بينما الحنين ، الى الماضي المتردد في قصائد الشعراء الاوروبيين كان هروبا من تفاهة الحاضر وتفسخ قيمه وبلادته . وبينما كانت الحركة خلال صعوبات الواقع هي التي تتمثل فيها مشاكل الوجود العربي من نواحيها المأساوية والبطولية ، كانت محاولة تجميد الواقع «في انتظار الجودو» هي اخر حل يائس امام تصدع الوجود البورجوازي في أوروبا .

اذن فالتجربة العربية لها صفاتها الخاصة التي تميزها عن تجارب الامم الاخرى ويجب الا تخلو نقاط انطلاق التجارب الشعرية العربية المعاصرة من تأثير هذه الصفات ، والا كان معنى ذلك اصطناع التجربة وتلفيقها واستيراد مشاكل غريبة للتعبير بها عن محنة الانسان العربي او بطولاته ... الخ .

ولكننا في الوقت نفسه لا نريد بل ولا يمكننا ان ننعزل عن مشاكل العصر الذي نعيش فيه بعد ان ترابطت المصائر الى ابعد حد بين الناس الذين يعيشون على الكرة الارضية . نحن نعيش في عصر الطاقة الذرية والصراع الحاد بين الانظمة السياسية المختلفة وصعود الاشتراكية والتفوق الصناعي والعلمي وسيطرة التكنيك والتنظيمات واجهزة الدعاية على حياة الفرد بشكل متزايد تزايدا رهيبا ، نحن نعيش في عصر المفارقة الحادة بين انظمة شديدة التخلف تتصارع مع انظمة اخرى متقدمة ، ونحن نعيش في عصر المفارقة الحادة بين الحياة في الريف والحياة في المدن الكبيرة ، نحن نعيش في العصر الذي ادت به كل العوامل السالفة وتطور وسائل الاتصال الى وحدة عالمية من المستحيل ان نكتفي بظهورها كمجرد زخرفة في اطار التجربة الشعرية ، وانما يلزم ان تظهر كعنصر مؤثر لا غناء عنه . ولكن كيف السبيل الى ذلك ؟ هذه هي مشكلة شعرائنا المعاصرين .

منذ حوالي عشرين عاما اخذت حركة جديدة تتميز في شعرنا الحديث مرتبطة باسماء عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور ونزار قباني والشرقاوي وبلند الحيدري وخليل حاوي وادونيس . فقد اشتركوا جميعا في خلق وسائل جديدة تعبيرية في الشعر واشتركوا ايضا في وضع مفهوم جمالي عصري جديد والصراع من اجل احلاله محل المفاهيم الجمالية السابقة في الشعر واشتركوا ايضا في نزعتهم الواقعية وفي توسيع مفهوم التراث القومي باتجاههم نحو التراث الشعبي والفولكلوري ، واشتركوا كذلك في تأثرهم على مستوى التفاعل لا التقليد بالتراث الانساني العالمي والمعاصر ، ولكنهم كانوا في ذلك على درجات متباينة تباينا كبيرا ، وكانت بداية كل منهم تحمل بذور مستقبله ، وسرعان ما تفرقت بهم الطرق حتى انهم يمثلون الان اتجاهات ليست مختلفة فيما بينها فحسب بل ومتعادية احيانا ، ولكن خلال العشرين سنة الماضية ومع هؤلاء الشعراء وفي اعقابهم دخل شعراء اخرون الى الميدان ليعطوا البداية ثقلها وليؤكدوا الطريق ويزيدوه خصبا وليعطونا الامل في مستقبل أفضل للشعر .

واذا نظرنا الان الى عالمنا الشعري في صورته العامة التي تلخص عشرين سنة من التجربة الحادة الخصبة يمكننا التمييز بين جانبين متصارعين ومتعاديين على احدهما يقف شعراؤنا الملتزمون وعلى الاخر يقف الشعراء المعادون للالتزام .

فسواء استمد الشاعر مادة قصائده من التاريخ او الاسطورة او استمدها من واقع الحياة فانه يواجه بعملية اختيار تتحدد خلالها وجهة نظره فيما هو جوهري وما هو ثانوي في التجربة التاريخية او الاسطورية او الواقعية وتتحدد بهذا الاختيار وجهة نظره في الحياة والانسان بصرف النظر عن اتجاهه الاجتماعي والسياسي . وبتقييمنا لنظرة الشاعر وموقفه من الحياة والانسان نحدد مضمون التزامه وطبيعته ، واذا كان من البديهي ان الشعراء الذين يعبرون باشعارهم عن معتقد معاد للحياة باسم العبث او الفشل او اللامعقول او الكارثة انما يقفون موقفا معاديا للالتزام لان وجهة نظرهم لا تتضمن أي عناصر ايجابية مخصبة للحياة ، فانه من البديهي ايضا ان الشعراء الذين يقفون بجانب الانسان في قضايا تحرره القومي والسياسي وفي محاولته لتخطي اغترابه امام عالم تفوق فيه التطور المادي على وعي الانسان فهؤلاء هم الملتزمون . وهم الذين يمثلون التيار الثوري في شعرنا العربي الحديث ، هذا مع ملاحظة ان التزام الشعراء انما يعبر عن

درجات مختلفة من الرؤية ويمثل مستويات تتعدد بتعدد مضمون الالتزام ، وكذلك فان الشعراء المعادين للالتزام انما يصدرون في اتجاهاتهم عن زوايا مختلفة في النظر الى الحياة والحكم عليها . وقبل ان ندخل في تفصيل هذه الاتجاهات وتلك حتى يتضح التيار الثوري بسيماته الخاصة في شعرنا العربي الحديث ومن خلال ابراز التيارات الاخرى المتصارعة معه ، ينبغي ان نسجل عدة نقاط عامة تنبع من الظروف الموضوعية بحركة الشعر في بلادنا .

أولا : الرؤية الحديثة ووسائل الخلاص

لقد حدثت تغيرات بالغة الضخامة في واقعنا العربي في العشرين سنة الاخيرة على المستويين الاجتماعي والسياسي ، مما كان لا بد وان ينعكس على نحو ما على الحركة الفكرية والفنية في بلادنا ، كذلك فان ظروف القرن العشرين ادت الى تغيرات عميقة ومتلاحقة في علاقة الانسان بالانسان والمجتمع والطبيعة نتيجة للتقدم الذي أحرزه العصر من ناحية ولما أتى به وراءه من قوى تدميرية قادرة على افنائه من ناحية أخرى .

موجز القول ان الحياة بكافة اشكالها تتغير وتتسم بسرعة لم يسبق لها مثيل في حركة التغير ، وكان لا بد وان ينعكس هذا الواقع على الفن متمثلا في مشاكل جديدة تحيط بالوجود الانساني ورؤية جديدة تعبر عن هذا الوجود . ونظرا لترابط المشاكل الانسانية في عصرنا من ناحية ولتأثيرها المتبادل من ناحية اخرى لا يصح ان نستغرب تشابه الحلول التي تبناها شعراء شديدو الاختلاف والتباين في موقفهم الاجتماعي . فبينما تسحق الحرية الفردية امام ضراوة التنظيمات واجهزة الدعاية الرهيبة فيالمجتمع البورجوازي الذياقام بناءه الفكري والعقائدي على اساس من هذه الحرية ، وبينما تتجه المجتمعات الاشتراكية الان نحو التوسع المتزايد في مضمون الحرية الفردية وهي المجتمعات التي أقامت بناءها الفكري والعقائدي على اساس الحياة الجماعية والفعل الجماعي ، وبينما يخرج علينا الواقع بين حين واخر — خاصة في السنوات الاخيرة — بتطبيقات جديدة اجتماعية لم تكن من الممكن التنبؤ بها من قبل ، يحاول الفن هنا وهناك ان يحمل رسالة التوحيد بين البشر ويأمل ان يقوم بوظيفة الدين ويحاول الفن كذلك ان يعيد تقييم حضارتنا بمقارنتها بالحضارات الكبرى السابقة ويحاول الفن ان يستثير ينابيع البهجة والحيوية الاصيلة فيالانسان والمستهلكة في ممارسة لتفاهة الحياة العادية المعاصرة . ويحاول الفن ان يرتبط بالاسطورة وان يلجأ الى الحلم لتحقيق التوازن في الوجدان الحديث الذي يهدده الانفصام . ويحاول الفن ان يكتشف الطوابق المؤدية لتحقيق الانصال بين الانسان والطبيعة في صورتها الجديدة الغريبة ، ويحاول الفن ان يستمد من التراث الشعبي والبدائي اصواتا تؤكد ضرورته واصالته . وينظر الى هذه الوسائل كالدين والتاريخ والاسطورة والحلم والطبيعة المعاصرة والتراث الشعبي والبدائي كوسائل خلاص للانسان الحديث يتخطى بها اغترابه عن نفسه في معركة الحياةاليومية الحديثة واغترابه عن عالمنا المعقد الحديث . ولكن هذه النظرة يشوبها الكثير من الخطأ فبينما قد يستند التمسك بروح الدين وتقصي وسائطه لاعادة تحقيق مفهوم موحد بين الناس جميعا عن الوجود والحياة والموت على اكبر درجة من التفاؤل . قد تستغل الروح الدينية ايضا مركزة على جانب التحقير من شان الحياة والانسان او لتجسيد المفارقة بين عالم مضى ساده السلام والطمانينة ! وبين عالم اليوم الذي يمزقه القلق والرعب ، كذلك فان حضارة الانسان الماضية واساطيره وتراثه الشعبي قد تتعرض للتشويه على ايدي الشعراء الرجعيين ، وقد تستخدم لتاكيد عمق النضال الانساني وعظمته على أيدي الشعراء التقدميين ، والمسالة كلها متوقفة على كيفية الاستفادة من هذه الوسائل التي تحتوي على ينابيع ثرية حقا لا يمكن ان تنكر فائدتها في تدعيم رسائل الفن الحديث من اجل الادراك المتزايد للواقع . لذلك فانه اذا كانت رغبتنا في تحقيق نهضة الفن توجب علينا الاعتراف بهذه الوسائل والحلول الحديثة فانه يجب علينا في الوقت نفسه التنبه الى كيفية استغلال هذه الحلول ، كما تتبلور في اعمال كل شاعر حتى يمكننا رصد اتجاهه الصحيح .

ثانيا : وسائل عرض التجربة الشعرية الحديثة

ان تسليمنا باختلاف الرؤية الحديثة للواقع كما تنعكس في اعمال شعرائنا المعاصرين عنها في اعمال الشعراء السابقين يستلزم منا اعترافا اخر بوسائل شعراء القرن العشرين المستحدثة ، فمن الطبيعي ان الرؤية الجديدة انما تحتوي بمجرد وجودها غالبا على الاشكال الجديدة ، وهذا الموضوع لا يثير كثيرا من المشاكل فيما يتعلق بشعرنا العربي الحديث الذي ما زال في بدايته متفتحا لاستقبال الكثير من المفاهيم والاساليب الشعرية ، وحيث انه في عمره القصير لم يصل بنا بعد الى مستوى تحديد مصطلح شعري متفق عليه بين الشاعر والقارىء والناقد ، ولكن هذا الوضع الذي رفع معظم القيود الشكلية عن الشاعر ويتيح لحريته القدرة على التحقيق بأقصى درجاتها تجاه واقع طال به الظمأ حتى ليتشرب احيانا وبدون وعي منه كل ما يقدم اليه . هذا الوضع يفتح الباب لدخول اشكال جديدة مفرغة من المضمون او تجارب لا تعكس الا الشكل الخارجي للواقع والمأساة او البطولة ، دون الامساك او محاولة الامساك بالجذور المتولد عنها هذا الشيء او ذاك ، لذلك ومع حرصنا على تأكيد حرية الشاعر العربي في ابداع الشكل الملائم لتجربته ، يجب علينا ان ننتبه الى عدم المغالاة في تفسير بعض الاشكال الجديدة ، التي قد لا تعني شيئا اطلاقا ، او قد لا تعني سوى الرغبة في اللعب او التقليد او الابهار المؤقت .

ثالثا : الشاعر العظيم

هناك من يدعون أن الشعر العظيم لا بد وان يكون تقدميا وبمفهوم المخالفة فان الشعر المعادي لا يمكن ان يكون مفيدا في تقدم الحياة ، ولكن هذه القضية محل نظر ، فنحن قد نتفق على ان قصائد ت.س. اليوت قصائد عظيمة ولكنها في الوقت نفسه قصائد معادية للتقدم ، فهو حين يبكي البراءة المفقودة المرتبطة بعالم اللاهوت مستغلا فترات خاصة من تاريخ المسيحية ، انما يزيف حقائق التاريخ حين يخفي مدى القهر الذي كان يسحق الانسان البسيط في هذه الفترات فيما وراء احلام البراءة المزعومة التي لم تكن عيناه الكليتان بقادرتين على مجرد تخيلها ، ولكن ما يعطي شعر اليوت صفة العظمة انه يتحدد في صفتين اولاهما تتعلق بقدرته الخارقة على البناء المؤثر وثانيهما تتعلق بحقيقة واقعية هي أصابته في أسر عوامل ادانته للعالم البورجوازي الحديث على نحو جزئي . وعليه فانه يمكننا الاستفادة من اعمال شاعر رجعي عظيم مثل اليوت ولكن بشرط ان نكون متيقظين لما تتضمنه هذه الاعمال من قدرة هائلة على اصطناع حلم خلاص زائف حتى لا ننساق معه في النهاية الى رفض حضارتنا الحديثة رفضا كليا ونقف بذلك في وجه التقدم الانساني .

ولا تقتصر المشاكل والصعوبات التي يتعرض لها التيار الثوري في شعرنا العربي الحديث على ما اسلفنا من مشاكل تعقد الواقع الحديث وتداخل الحلول والميل الى الاسراف في اضفاء مفاهيم متعسفة على النزعات الشكلية المعاصرة او النظرة الاحادية الجانب الى اعمال كبار الشعراء المعاصرين ، وانما هناك تيار قوي في شعرنا العربي يشمل ما يمكن ان نسميه شعراء الرؤية الميتافيزيقية وشعراء الرفض الوجودي وشعراء الفن للفن .

هذا التيار يقف في الجانب المعادي للحضارة والتقدم الانساني وباسم حرية الفن يرفض اصحابه كل انواع الالتزام بكافة مستوياته السياسية والقومية والانسانية العامة والوجودية المتفائلة . ولا بد لنا من مناقشة هذا التيار حتى تتضح ضرورة التيار الثوري المتصارع معه تيار الشعراء الملتزمين كحل وحيد نستطيع من خلاله الوقوف بجانب الانسان المعاصر والتعبير عن مشكلاته الحقيقية والنهوض بوعيه حتى يستطيع الوقوف على مستوى عاله .

— التتمة على الصفحة ١٨٣ —



الصورة الأخرى في شعر البياتي

بقلم الدكتور احسان عباس

- ١ -

حين يبلغ الدارس (سفر الفقر والثورة) بين دواوين البياتي، يحس ان شعر هذا الشاعر قد استطاع ان يحقق السير (على تناسق او تفاوت في الخطى) في اتجاهات ثلاثة معا : (أ) اتجاه علوي صعودي في معارج الدرجة الفنية . (ب) واتجاه افقي عامد في البحث عن الرمز الذاتي - الجماعي . (ج) واتجاه عمقي ذاهب نحو اغوار الفكر المتأمل في طبيعة الموقف الانساني .

واذا صح هذا الذي ازعمه - ولا اراه الا صحيحا لدى من يدرس دواوين البياتي في نسق - فان هذا (السفر) يمثل الذروة الثانية - الا انها ذروة اعلى سناما - في التاريخ الشعري للشاعر ، بعد تلك القفزة الذروية الجريئة التي تحددت فيها وقفته الشاهقة في ميدان الشعر الحديث بظهور (اباريق مهشمة) . وهذه الذروة الجديدة خطيرة الدلالات : باسمها لم يعد الشعر الحديث محاولة يوليها النقاد الحادبون عطفا مستمدا من طبيعة المضمون او اشفاقا تحاط به الجدة المبرعمة ، وبفضلها اصبح هذا الشعر حقيقة لا يغمض الناقد المتحرج عنها عينيه الا وهو محمول على مركب من الهوى العشوائي الجامح ، وبها لم يعد البياتي نفسه يستطيع ان ينزل الى السفح الا حين يريد ان يجعل الربى المطمئنة استعدادا جديدا لذروة ثالثة . وقد دلت قصيدته (الذي يأتي ولا يأتي) - وهي اخر ما قرأته له بعد (السفر) - أنه ما يزال مستمسكا بوقفته هنالك ، موسعا مواطىء قدميه حيث هو ، واثقا من اطلالته الشعرية ، مؤمنا ان شعره لم يعد يتحمل التضحية بواحد من الاتجاهات الثلاثة الا في سبيل شيء اخر في ضمير الغيب الفني .

في (اباريق مهشمة) كان الاتجاه الثاني اعني البحث عن الرمز الذاتي - الجماعي او (الرمز الكبير) هو العامل المسيطر على طبيعة البياتي وعلى شاعريته وعلى شعره ، وكانت ثنائية الوقفة المترددة بين بروميثيوس (رمز التقدم الانساني والتحرر والعلم والقوة .... الخ) وبين سيزيفوس (رمز العذاب الجماعي الفردي والجبرية والعبث الدائب و ... الخ) هي التي تقيم عنصر الصراع ومادته بين الشاعر والكون ، وبين صفحتي القصيدة المجتمعتين في كيان كلي ، وبين حقيقة التقدم والتراجع في مواقفنا النفسية العامة وفي مواقفنا الكفاحية التحررية ، وكان وضوح الانقسام يشل التفاؤل في هذه جميعا ويفضي الى مشاعر من الضياع المختوم .

ثم كتب البياتي بعد ذلك شعرا كثيرا جمع في دواوين اربعة كان فيها يتمرس - وهو منقسم النفس بين الخوف والثقة - بالاتجاه الاول ، اعني الاتجاه الصعودي في معارج الدرجة الفنية ، كان كمن يبذر بذورا كثيرة ثم يستعجل نموها ونماءها في انشقاق المزارع البسيط ابن الارض الطيبة ، ولكن القارىء المتبصر كان يحس ان هنالك غليلا ظامئا لا ترويه قطرات من مطر ، قطرات لا تكفي وحدها لتعهد تلك البذور بالنمو والنماء ، وكان هذا القارىء يحس ان البياتي حين ينتهي من قصيدة فلا بد له ان يهجم فورا على اخرى ، فان شيئا في الاعماق محجوبا ما يزال يتشوف البروز الى الشمس ، وان الدفق الشعري لم يبلغ - وقد جمته الاحداث والانفعالات - لحظة الراحة المكتملة بعد الابداع ، كأنه تيار زاخر يراد له ان ينحصر بين ساقية دقيقة ، فاستطاعت تلك الدواوين الاربعة - في خير احوالها - ان تحقق دائما ما لا يزيد عن اتجاهين . في بعضها ضاعت صورة البحث عن الرمز الكبير ، وفي اكثرها تضاءلت الخطوات الذاهبة في الاتجاه العمقي ، ولكنها جميعاً كانت صادقة البحث - بخطوات غير متناسقة ايضا - عن الجودة الفنية او قل عن اسلوب خاص يعبر عن موقف خاص ايضا .

في تلك المرحلة كان عبد الوهاب البياتي ما يزال مأخوذا بسحر ناظم حكمت ، يؤمن ان (البساطة) قد تكون تعويضا خير تعويض عن الاعماق الكبير ، ولم يكن الشاعر في هذا الذي امن به مخدوعا ، فان البساطة سر كبير ايضا في العمل الفني ، ولعل تعليل الاعجاب به اشق على الناقد من تعليله التعمق والتفلسف وطرح الرموز ، ولم يكن الشاعر في هذه البساطة مفتعلا ، فان في طبيعته الشعرية وفي الاشياء التي يحبها (الاطفال ، الكلمة الطيبة ، الناس البسطاء ... الخ) ما يسوغ له اعتمادها - واعيا او غير واع - مذهبا شعريا ، ذلك لان لها عمقها الموقوف عليها وجمالها الممتنع على غير اصحابها ، ولكن حين يتأتى للبياتي في (سفر الفقر والثورة) ان ينتقل الى صعيد جديد ، فهنا موضع التخوف من النقلة الجريئة . غير أن مما يزيد في تقديرنا لهذا الديوان ان النقلة تمت فيه بنجاح ، نعم ان البياتي لم يثر البساطة ولم يتنكر لها ، ولكنه غلفها في اثواب جديدة ، فظل هو الانسان البسيط الذي اتاحت له تجاربه أن يرى اعماقا جديدة .

ومن شاء ان يتمثل كيف بلغت به البساطة حدها فليقرأ ديوانه (عشرون قصيدة من برلين) ، فانه واجد ان بساطة التعبير والاحساسات والبناء الفني والنظرات الانسانية ووقفات اللقاء والوداع وكثيرا غير هذه العناصر قد انصهرت معا حتى كانت شيئا تخفق فيه (طفولة) عذبة بريئة وادعة : فمن الطفولة الشيئية في الرمز الصغير :

فان مررت يا اخي بفرشة الاسنان
فلا تقل بانها نفاية في سلة النسيان

الى الطفولة الساذجة في رموز الشاعر حين يقول :

سنابل سبع من اليونان
من ام ديمتروف
من صوفيا
ومن اطفال كردستان
حملتها اليك يا رفيقنا (تيلمان) .

ومن طفولة الاحساس الاسيان في ساعة الوداع

رحلت في الفجر

ولـم اتـرك
سوى بطاقـة بيضاء
يا قبـل الليل ويا مخدوعها المضاء
الى طفولة (البوح) الساذج فـي :
جـرائـد المسـاء
سهب في الحديث عن مؤتمر الكتاب في موسكو
وعـن اشيـاء
نسيتها لكثرة الانبياء
الى طفولة الصدق في قولـه :
- (اراك في بغداد)
واختجلت اهدابه ، وقال : (في بغداد)
كنـت حزينـا
عندمـا ودعنـي -
ممزق الفـؤاد
كنـت بـلا اجنحة اخترق الابعاد ....

بـل ان هـذا الديوان - اعني (عشرون قصيدة مـن برليـن) قـد تلبست بـه امـراض البساطة نفسها ، واسد مرض يصيبها المبالغه الكلاميـة على طريقة الناس البسطاء في حديثهم العادي ، وهذا فـي حقيقته يمنح القصيدة صبغة واقعيـة ولكنه حين يتكرر - دون تلوين - يكسب الشعر مسحة مـن الخداع المتعمد الذي تنكره البساطة الفنيه نفسها ، لانـه يغدو تأكيدا للبساطة بمبالغات مبتذلة ، مـن ذلـك تكرار البياتي لكلمة (الف) في كثير مـن المواطـن (الف حبيب عاد ... والف افحوانة ، يا الف عيـن نظرت ، يا الف شوق جـاء ، الف يهوذا حوله كانوا ، هرمت الف مرة) ومن ذلك ايضا تلك (الشطحات) الانفعاليـة التي تتردد في الاحاديـث الشفوية بيـن الناس مثـل : (اموت مـن اجل عناقيد الضياء الخضر ، اموت في كأس حليـب ساخـن ، انـا صريـع الاعين الزرق ، انـا شهيـد العشق فـي بلادكم ، غرقـت فالنبيـذ في الاكواب يشربني ... الخ).

ولكن (عشرون قصيدة) ذو دلالة ابعد مـن هـذه البساطة ومـن هذه الاخطاء العفوية الساذجة الملتبسة بهـا ، فهو عشرون قصيـدة تمثل في حقيقة حالها قصيدة واحدة ، تجـيء فـي عشريـن دورة ، لا مـن حيـث انها مشمولة بغلالـة مـن البساطة فحسـب ، ولا مـن حيـث انها وليدة حالات نفسية لدى الشاعر متقاربة في الزمـن وحسب ايضا ، بـل مـن حيث انها فـي النفس الشعري لا تريد ان تقف الا عنـد اخـر الدورة العشريـن ، فهي تشير الـى سيطـرة القصيدة الطويلة مـن الخارج وسيطرة البناء المتكامل مـن الداخـل على نفس البياتي ، وفيها ارهـاص بسفر الفقر والثورة مـن هـذه الناحيـة ، وتصلح ان تكون مقدمة (فنيـة) لقصيدة (الذي يأتـي ولا يأتي) ، وهي تحدثنـا بصراحـة ان البياتي لا بـد مـن ان يتأنى اكمال الانفعال والتجربة والتصور ان شاء ان يحقـق وحدة متكاملـة لقصيدة ذات ابعـاد ، وانه لا يمكنه ان يستعجل البذور التي نثرهـا في الارض الطيبة ، وانـه لا يمكنه دائما ان يعتمد على طاقتـــه الشعرية العجيبة التي تستطيع ان تسعفه في كل حيـن ، بل لا بد لـه من ان يحسن توجيه هـذه الطاقة كمـا توجه المياه على نظـــام في غيـر موسم الفيضان .

ومـع هـذا ، ولكـل هـذا ، فان (السفر) و (الذي يأتـي) لـم تولدا مـن بـذور (عشرون قصيدة) ، وانمـا ولدا - على نحـو يبدو عجيبا لاول وهلة - مـن ديوان له اقدم عهدا ، عنوانه (اشعار فـي المنفى) (نشر عام ١٩٥٧) لعوامـل عديدة مرت بها تجربة الشاعـر الذاتيـة بيـن عامي ١٩٥٧ - ١٩٦٥ وتجربة الثورة العربية الكبـرى بيـن هذين العامين ايضا . وانا استميح القاريء عذرا في ان لا اقـف عند تصوير هـذه الناحية ، فان وسائلي القاصرة لا تسعف على ذلك، وليس مـن العسير على القاريء نفسه ان يستجلي ما تـم فـي الحالين ، اذا هـو وقف وقفة المراجع لطبيعة الاحداث التـي مـر بها الشاعر كفرد والتي مرت بها الامة العربية - مجتمعة - فـي المـد والجزر الثوريين . وعند مراجعة الحصيله العامـة لتلك السنـوات يزول العجب في ان يجيء (سفر الفقـر) و (الذي يأتـي) ابنيـن طبيعيين لديـوان (اشعار المنفى)، فقـد شابهت الحالتان فـي حيـاة الشاعـر تشابها ظاهريا - على الاقـل - مع فـرق كبيـر ، كان العامل الحاسم فيه تجربة (المدن التي تنام بلا فجر) ، وكـان احد جوانـب هـذا العامل - وهو ذو جوانـب كثيرة - ان ادرك الكبر - والكبر احيانا يلد النضج - اشياء كثيرة : كبر عبـد الوهـاب في السن ، وكبر علي ابنـه ، وغدت شجرة الثورة العربيه قوية فـي وجه الرياح الكثيرة ، وشمخ المعري طولا - رغـم الشيخوخة والعمى - واسعت بقعة (دم الحلاج) على الارض ، واصبـح الدم المطلول في مدريد - دم لوركا - كالكابوس الذي لا تزاح وطأته عن خيـــال الشاعر ، وكبـر الخيـام :

في سنوات الموت والغربة والترحال
كبـرت يـا خيـام
وكبـرت مـن حولك الغابة والاشجار
شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والاحلام
ماتـت على سور الليالي ، مـات اورفيوس
ومات في داخلك النهر الذي ارضع نيسابور ...

ومـن اجـل ان نتصور كيـف نمت تلك الولادة او ذلك النمـو الطبيعي علينا ان نضـع (اشعار في المنفى) علـى موازاة (السفر) و (الذي يأتي) : ففي الديوان الاول ومـن قبله في (المجد للاطفال) - مثلا - كان علي ابن الشاعر مـا يزال (كنـارا صغيرا) يلهـو بلعبته الجديدة ، صورته لا تبرح خيال ابيـه ، والاب خلف الاسوار او في مـا يسميه المنفى وهدينـه اليـه قبلتان ، امـا فـي سفر الفقـر فـقد غـدا (قمـرا حزينـا) ليس بحاجة الـى هدايـا ، وارجـو الا يضيق القاريء ذرعـا بهـذه المقارنـة التي تبدو في ظاهرهـا مضحكة - فان كـل قصيدة وجهها الشاعر الـى علي ، لا تعكـس صورة الابـن ، وانمـا تعكس تجربة الاب نفسه ، وكانـت الام فـي القصيدة - مـن قبـل - تسد باب الرؤية الكاملـة للطفل - الامـل - الذي يلهو بلعبـة جديدة ، امـا في (سفـر الفقـر) فقد احتجبـت صورة الام واحتجبت معها صورة الابن ، ولم يبـق في القصيـــدة الا الشاعر ، الذي يلقي على الابن حقيقه فاجعـة هـي موت الاشيـاء جميعـــا :

البحـر مـات وغيبت امواجـه السوداء قلع السندباد
والافـق كفنـه الرمـاد
غرقـت جزيرتنـا ومـا عاد الغنا الا بكـاء
والقبـرات
طـار ......
اكذا نموت بهـذه الارض الخراب
ويجف قنديـل الطفوله في التـراب
اهكذا شمس النهار
تخبـو وليس بموقـد الفقـراء نـار
.....
والليـل مـات
والمركبـــات
عادت بـلا خيـل يغطيها الصقيـع
وسائقوهـا ميتـون
اهكذا تمضي السنون
ويمزق القلـب العـذاب
ونحـن مـن منفى الـى منفى ومن باب لباب
نذوي كمـا تذوي الزنابق في التـراب
فقـراء - يـا قمري - نموت

وقطارنـا ابـدا يفـوت

في هـذه القطعة لـم يعـد علي وجوداً منفردا ، بـل انـه حيـن كبـر ، واصبـح ابوه يستطيع ان يتحدث اليـه بتجربته المريـرة دون انحال للتفاؤل والتضحية ، غـدا هو الشاعر نفسه ، وليس وجوده الا وجود هـذا الشاعر في دنيـا (الموت والفقر واليأس ـ والثورة احيـانـا) . ولو كانـت هـذه القصيدة وحدها تمثل عهـد (السفر والثورة) لقلنا ان البياتي المستبشر المتفائل قـد ضـاع مـن جديد في لجج اليأس ، ولكنها قصيدة واحدة وحسب ، ولا تملك ان تكون وحدهـا مفتاحـا لهـذا العهـد الشعري كلـه . يقـول ناظـم حكمـت في مقدمتـه على ديوان (عشرون قصيدة) : يقـال ان الالم وحده يخلق الاشعار الصادقـة . انـا لا ارى ذلك لانني اعتقد ان كتابـة القصائد المبهجة اصعـب بكثير مـن القصائد المحزنـة »، وقولـه هـذا صحيح ، ولكن يبـدو ان الالـم كان في حالـة البياتـي اشد دفعـا للطاقـة الشعرية مـن اي عامل اخـر ، فكانـه بهذا يحقق قـول اليـوت :

نتطلـع وراءنـا وامامنـا
ونكتئب حسرة على ما لـم يكـن
واصدق ضحكاتنـا
مفعمـة بالحـزن
واعذب اغانينا هـي تلك التي تتحدث عـن اشد افكارنـا
حزنـا .

ومثلمـا حـدث لعلي حدث لاخريـن غيـره التقى بهم الشاعـر في (اشعار في المنفى) : منهم شيـخ المعرة ابـو العـلاء ، فقد راه الشاعر في قصيدته (موعـد فـي المعرة) (ص ١٨ مـن اشعار فـي المنفى) وسمع في بساتيـن المعرة حمامة تتغنى :

صاح هـذي ارضنـا مـن الف الف تتنهد
وعليها النـار والعشب عليها يتجدد
صـاح لنـا
ابدا مـن عهـد عـاد تغنى
والافاعـي والقبـور
تمـلا الارض ولكنـا عليهـا نتلاقـى
فـي عنـاق أو قصيـدة

وخاطـب المعـري لكي ينهض فيرى مواكـب المشاعل وملاييـن المساكين التي تقاتـل مـن اجـل طلوع الشمس :

يـا رهيـن المحبسين
قـم تـر الارض تغني والسماء
وردة حمـراء والريـح غنـاء ......

وكان كـل مـا احـاط بـه مـن صورة المعري فـي هـذه القصيدة فكرتـه عـن (القبور التي تمـلا الرحب) . وقولـه :

واذا الارض وهي غبراء صارت — من دم الطعن وردة كالدهان

ورأى في المعري رمزاً للشاعر الذي لـم يبتذل شعره ولم يجعلـه (مخدع عهر للسلاطين) ولكن المعري في (سفر الفقر) كبـر في نفس الشاعر عشر مـرات عمـا كـان عليـه من قبل ، فجاءت (محنة ابـي العـلاء) في عشرة فصول كـل فصل منها لا يقـل حجما عـن قصيدته الاولى في (موعـد في المعـرة) ، ولو كـان الامـر يقف عند الحجـم وحـده لكان الكم محكـا ضعيفا للنمو الفنـي والفكري والرمـزي . وحال الخيـام لا تختلف كثيراً عـن حال المعرى في هـذا الموقـف ، فقد راه الشاعـر ـ او لمحـه ـ مـن قبـل (على ابواب طهـران يغني) وفي يمناه رغيف ومصحف وقنبلـة ، وهو يغني طفله المصلوب في مزرعة الشاه ، وذلك في قصيدته (الرجل الذي كان يغنـي) (ص ٨٤ مـن اشعـار في المنفى) ثم اذا بـه هـو موضـوع قصيدة كبيرة ـ من بعد ـ تقع في ديوان كامـل وتلك هي (الذي يأتـي ولا يأتي) . شخص واحد لا اظنـه التقى بـه مـن قبـل ، وهو يفاجئنـا في (سفر الفقر والثورة) وذلك هـو الحلاج ، ولكنـي اعتقـد ان البياتي راه مـن قبـل دون ان يذكر اسمه تحت صفات مختلفـة منثورة في اشعاره . ومن كـل هذا يتجلى لنـا كيف تمخضت اللمحات القديمة عن وعي جديد ، وكيف تطورت الفكرة الصغيرة اللائحة مـن قبـل فاصبحت عملا فنيا متكاملا مـن بعد . وقبل ان اذهب فـي شعاب التحليلات وطرقها الملتوية احب ان احـدد هـذا التطور مـن خـلال معالمـه الكبرى فاقول :

(١) انتقلت الاسماء التي كان يرددها البياتي استشفافا للمحنـة عابرة فيها الـى رموز كبيرة او نماذج عاليـة تحمل قيمة الرمـز وابعاده ، يستوى في ذلك المعرى والحلاج ولوركـا والخيام (ارجح ان البياتي سيتخـذ لوركا موضوعـا كبيرا لقصيدة كبيرة تاليه) .

(٢) اتحدت هـذه الرموز في كثير مـن ابعادها ولـم يعد مـن تفاوت بينهـا الا التفاوت العابر الذي يمليه موقف شعري دون اخر ، اعني انهـا رغـم تعددها فانهـا تمثل وحدة او بؤرة يتطابق فيهـا الشاعر مـع كـل واحد منها ومعها جميعا في آن معا ، وضـاع ذلك الانقسام الرمزي القديـم الذي كان يوزع نفس الشاعر بين رمـزي بروميثيوس وسيزيفوس . وبتوحدها وتوحد الشاعر بهـا لـم يعـد ثمة انفصال بيـن الذات والمجموع ، بين الخاص والعام ، فكلهـا تعبر ـ وكذلك كل رمز فيها ـ عن : (الشاعر ـ المثقف ـ الانسان ـ المكافح) في ضميمة واحـدة .

(٣) بهـذه الرموز (ولوركا غير مستثنى منهـا لانـه ابـن اسبانيـا ونتاج بعض المؤثرات العربية) عاد البياتـي الى المـوروث العربي ، يجمع بين الماضي والحاضر ، ويقيم مـن المفارقة صورة لاستمـرار الكفاح العربي الانساني ، فاذا بـه يهتدي الى جوهر التجديـد الذي يجعلنا نحس بحاضرنـا معروضا على لوحة مـن ماضينا . وكانـت طريقة البياتي في الاختيار قائمة اولا على حدس دقيـق لمعنى الصراع ـ من جميع وجوهه ـ ولذلك نحى عن رموزه كـل مـا لا يلتئم وحاضرنا، فالتجربة الصوفية عنـد الحلاج لا معنى لها الا في المـوت مـن اجـل الفكرة ، وسلبيـة ابي العلاء في بعض دعوتـه الزهدية غير موجـودة في المحنه العلائية لانهـا ليست مما يفيد في تفسير الحياة المعاصرة ، وعدميـة الخيام تتوارى خلف اصراره العنيد فـي ضرورة البعـث والتجديد ، رغم اخفاقـه في النهاية .

(٤) تتقارب هذه الرموز مـن حيث انهـا ليست حتى فـي اعتى صورهـا اصرارا خالصا وكفاحا منتصرا دائما ، وانما هي تحمل عبء الحياة وعبء الموت معـا ، ومن ترددها بين الدعوة الـى الحيـاة والحيرة ازاء مشكلة الموت ، تجعل النموذج الكبير لدى البياتي اقـوى صلة بواقـع الانسان حتى حين يكون كفاحـه مشربـا بكـل عناصـر التفاؤل فـي غـد افضل ، وتصلح ان تكون ـ دون غيرهـا ـ تعبيرا صادقـا عن حال الامة العربيـة في الظروف الراهنة ، بما يتخلـل انتصاراتها مـن اخفاقات ، وعن حال الشاعر بعد ازمة نفسية فـي اطلاق العنان الكلي للتفاؤل . وابلاغـا في توضيـح هـذه المسألـة اراني اضع هـذه الصورة الكبرى او النموذج الكبير الذي يوحد بيـن المعري والخيام ولوركا والحلاج ـ للتمثيل فحسب ـ ازاء رمـز اخر اتخذه الشاعر ادونيس في قصيدته : (نوح الجديد) مـن ديوانـه (اوراق في الريح) ففي هـذه القصيدة اقرار بالطوفان ورغبـة ملحة في الموت ، وصدوف عـن مواجهة الحياة :

ـ اه لو انا لم نزل طينة
او جمرة او لـم نـزل بين بين
كـي لا نرى العالـم كي لا نـرى
جحيمه وربه مرتين
يـا رب موتنـا مـع الكائنـات
تقنا الى الاخر تقنا الى
ترابنـا لا . لا نريـد الحياة)

ولست في هذا افاضل بين قصيدتين او موقفين ولكن المقارنة توضح حقيقة الرمز الذي اختاره البياتي ، وهي مقارنة يمكن ان تستمر فتشمل قصائد اخرى (عدمية) النزعة في الشعر العربي الحديث ، وليست قصيدة (نوح الجديد) الا مثالا واحدا عليها .

(٥) من خلال هذه الرموز استطاع البياتي ان يسيطر على قسط غير قليل من (الغيرية) ، وان يفرق عناصر نفسه مجزأة في نماذجه الكبيرة (مع انه ما يزال ينسى ذلك فيتدخل احيانا بنفسه في توجيه السياق العام) وبذلك اصبح يستطيع الاختفاء وراء النموذج الكبير ، فلا يصدم القارئ بالمواجهة الدائمة ، وانما يهيء لشعره سبيلا من التنويع و (يُمسرح) الموقف الشعري فيمنحه طاقات جديدة .

— ٢ —

بهذا المظهر الخامس انزاحت درجة (الهجاء) المباشر التي كان يوجهها في اشعاره السابقة نحو صور الرجعية والتخلف والخيانة والنفاق وبيع الضمائر والدعارة الفكرية والفنية وغير ذلك ، مما يقع تحت عنوان ما اسميه (الصورة الاخرى) في شعر البياتي ـ انزاحت درجة الهجاء في هذه الصورة الاخرى فاصبحت ذات صيغة (غيرية) متصلة بطبيعة الرموز التي اختارها ، وليست هي تحديا فرديا من الشاعر نفسه . خذ مثلا ابا العلاء تجد اخلاصه للمبدأ وترفعه عن المدح والتملق وذمه للفساد في الحكام صورة واضحة ساطعة ، تستدعي منك دائما ان تذكر (الصورة الاخرى) القائمة من حوله والتي تمثل النفاق والكذب والتملق والتهريج وبيع النفس والضمير ، فلو ان الشاعر رسم صورة ابي العلاء ، ولم يذكر شيئا عن (الصورة الاخرى) لظلت هذه الثانية مستدعاة في خاطر القارئ بقوة المفارقة القائمة بين اصالة الرمز الكبير وتفاهة الواقع من حوله . ومع ذلك فان البياتي لا يكتفي بابراز النموذج الكبير وحده وانما تراه يمعن احيانا في رسم الصورة المفارقة ، لكي يكفل لانموذجه زيادة في الالق والكبر والاصالة .

وقصة ((الصورة الاخرى)) في شعر البياتي قصة مبعدة في الزمن، وحضورها تستدعيه ثلاثة مفهومات ـ على الاقل ـ اولها ان هذه الصورة موجودة بحدة في الواقع العربي والانساني ، اثناء هذا المخاض العنيف الذي تتعرض له الشعوب النامية وان الحرب بجميع صورها قائمة حقا بين اتباع مزدا اهورا واتباع اهريمان ، وان اغفال هذه الصورة اما ان يبعد الشاعر عن واقعه واما ان يجعل منه نموذجا للتفائل المثالي . وثانيهما ان في طبيعة البياتي نفسه تنبها حادا الى هذه الصورة ، فهو لا يستطيع اغفالها حتى ولو حاول ذلك ، وقد عبر عن هذا المعنى في احدى رسائله النثرية الى ناظم حكمت حين قال :

((الصغيرة التي خدعتني تتحدث عن السعادة ، فيا لسخرية القدر ! انها تقول مثلا : ان السعادة هي ان ندع الاخرين وشأنهم ، وهي تعني بذلك ان ادعها وادع ذلك الذي شرب خمري وبصق فيه ، أن يحطم قلبي اكثر فاكثر ، انها السعادة المسروقة يا صديقي ناظم)) . (ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ من كلمات لا تموت) .

وثالث تلك المفهومات ان من طبيعة المرء سواء اسار سيرا افقيا عامدا او صعوديا شاهقا او عمقيا غائرا ان يلتفت بحسب الجهة التي سار فيها ليحسب المسافة او ليستجمع الثقة ، فاذا رأى ان خطواته قد اثقلت فكان تقدمه الافقي بطيئا او كان صعوده متثاقلا ، او كان هبوطه الى الاعماق معوقا ، لمح في ذلك كله هذه الصورة الاخرى وحملها مسؤولية ما اعاق سيره ، والامر في الفن كالامر في الحياة ـ من هذه الزاوية ـ فيما يبدو ، وفي كل التفاتة يرى الشاعر ((شيطان الدرج)) الذي وصفه اليوت حين وصف الطريق الصاعدة في ((اربعاء الرماد)) بقوله :

عند الانعطافة الاولى في السلم الثاني
انعطفت ورأيت دوني
الشكل نفسه ملتويا على الدرابزين
تحت البخار في الهواء النتن
وهو يناضل شيطان الدرج الذي يتلبس
وجها خداعا يلوح بالرجاء واليأس

وقد برزت هذه الصورة على اشدها في ديوانه ((كلمات لا تموت)) . ففيه تقرأ في صفحة اثر صفحة هذه الثورة العارمة على ((المتطفلين)) : (١٤)

ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين
واشعلوا نار الحنين
في ليل عالمنا
ودكوا بالاناشيد العروش
ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذه النعوش

وعلى ((دعاة الفن)) وعجائز الشعراء (١٦)

سادوس في قدمي
دعاة الفن والمتحذلقين
وعجائز الشعراء والمتسولين
واحطم الاشعار فوق رؤوسهم

ومرة اخرى على الشعراء التنابلة العور (١٧)

((الشعر اعذبه الكذوب))
قالوا وما صدقوا
لانهم تنابلة وعور
كانوا حذاء للسلاطين الغزاة
بلا قلوب

ويسمي هؤلاء الشعراء باسماء مختلفة فهم : ماسحو احذية الملوك ، خنافس الخزف ، شعارير يحبون في حرم الغزاة وينمو القمل في اشعارهم ، ولذا فانه يكفر بالشعر الذي يصنع من سلالة الكلاب ناسا ملوكا قادة اربابا (٢٧ ـ ٢٨ وهم ((لصوص حواة اغبياء (٤٠) ويرمز لهم ولغيرهم بابي زيد السروجي الذي صنعته ((تقبيل ايدي الناس والفناء)) والذي يعرف ((من اين وكيف تؤكل الاكتاف والاثداء (٩٢ ـ ٩٣) ويتحدث في قصيدة اخرى عن ((القتلة)) ويتهدد متوعدا في قصيدة ((بوريس باسترناك)) بقوله : (٨٦ ـ ٨٧)

انا سنجعل من جماجم
سادة البترول
والعملاء
والمتآمرين
لعبا لاطفال الغد المتضاحكين
فليصنعوا الاف ((زيفاغو))
وآلاف الدمى
ومزيفي التاريخ والمتهرئين
انا سنجعل من جماجمهم
منافض للسجاير
اخوتي
الخضر العيون

وهكذا تتنفس في جو ديوان ((كلمات لا تموت)) ، اكبر مجموعة من قصائد النقمة والغضب الهائج والكلمات الساخطة ، وتمتلىء القصائد بدوي التهديد والوعيد ، ويزحم صوت السخط والغليان ما حوله من اصوات أخرى ويسد عليها المنافذ ويحول بينها وبين الاذن ، وللقارئ ان يربط بين هذا الجيشان والظروف التي نظمت فيها قصائد الديوان ، فقد يجد تفسيرا مقنعا لطبيعتها الصاخبة الوعيدية ، اما انا فليس من شاني تسويغها من زاوية تاريخية ، وانما انظر اليها بمقدار ما شغلت من خيال الشاعر واعصابه ، وكيف حولت فنه الى هذا اللون الانبعاثي الموقوت بظروفه ، وكيف رسمت مفارقة واضحة لتلك السجاجة المطمئنة والبساطة المستعذبة التي صورها ((عشرون

ـ التتمة على الصفحة ١٨٧ ـ

السحب العريقة

عبر القطار فاوشكت سحبي العريقة ان تفيق
واضاء ناقوس المحطة شاطئي
علقت قنديل المساء على الطريق الشاحب
امي تقول : « كبرت عن احزانك الاولى » فاضحك ..
للقطار الآيب
صوتي .. ومئذنة المساء تلفتا عند الغروب .. وعانقا
شجر الطريق
وتمر في افقي خطاطيف المساء
وعلى الجليد تظل تنهمر الغصون على الجليد
تن .. تن .. تتن .. ويدق ناقوس المحطة من جديد.

***

عبر القطار .. فصحت : اين ؟! يمر .. لا يدري
وينكفىء النهار
وحقائبي فوق الرصيف
قدح من البلور نافذتي ... وبعض لفافة ..
ووميض نار
وسجيرتان قديمتان يشم طيبهما القطار
وشرائط الانهار تشربها الحقول
وتخور اعمدة النهار
والموت عوسجة وراء كرومنا .. تقتات ما تهب الفصول

***

اليوم ابدأ من جديد
ونزلت فوق سلالم الخشب العتيقة .. للغروب
الشمس تدفن .. والبيوت حجارة الشطرنج بعثرها
المساء على السفوح
ونوافذ زرقاء داكنة يمرغها الشفق
وتضل في قنن الجبال غوايتي .. ولهاث اشرطة
واضاء نجم .. وانطفا
فتبعته حتى سمعت نحيب امي عنده
ومشيت — لا ابغي سواه — الى المغاور والوكور
كالطير رفرف في يدي
وتلفتت عيني .. هوت قدماي في ليل القبور

***

نقدتني الفلاحة السمراء ليرات من الذهب العتيق
فابتعت من سوق المدينة بزة .. وعشقت امراة
تضوع طيبها
وقصدت باب المعهد الخاوي المسور بالبكاء
كفاك لي في المقعد الخشبي .. وجهك والشتاء
ويظل ينشرك الصباح — حبيبتي — ويظل يكتمك المساء
ويذوب صوتك والثلوج بلا اوان
وقديمة امست اغانينا . بقايا الريح نحن . . مسافران
فمتى اراك متى ؟ — وانت بلا مكان ! —
تتقدمين معي .. ونحفر قبرنا بيدين من فرح ..
هرمت انا
وانت .. متى اراك متى ؟ وانت بلا مكان

***

بالامس هاجر صاحبي الموت .. فابتعنا له سحبا
تكلله .. وقبرا رائعا .. ورخامتين .. وشاهده
وركضت للوديان .. حتى زاغ في عيني غروب المئذنه
اليوم لا احزان لي
وقطعت اشجار الظلال
الشمس اروع ما تكون
والعابرون على الرصيف يقهقهون .

***

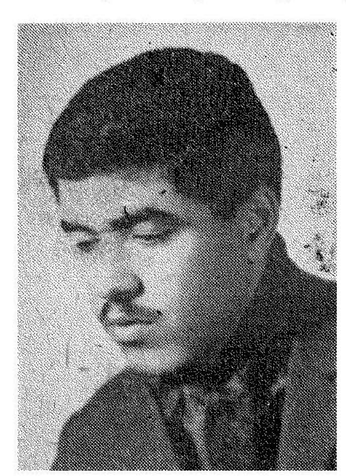
وغدا افيق .. وبعد غد
للضحكة البلهاء .. والتبغ الرخيص على المقاصف ..
والسهر
والليل تنبع من شتاء غصونه الزرقاء مرآة القمر
والاصدقاء الخاملين
والريح .. والاسواق .. والكتب الجميلة .. والرخام
والشمس .. والدم .. والعيون
والزركشات على قباب مساجد المدن المضيئة ..
والحمام
والاصدقاء الخاملين .

***

وتفيق ازهار المصابيح الصغيرة فجاة في الليل ..
انتظر الاياب
فمتى اراك متى ؟ ويغمرني السحاب
دنيا مغلفة باجنحة العصافير اليتيمة — لا اخاف —
وراء نافذة وباب

***

ودنا المساء
فابتعت خبزا للصغار .. وخمرة للريح ..
والسحب العريقة .. والسهر
لليل تنبع من شتاء غصونه الزرقاء مرآة القمر .



عفرين

فواز عيد

بعض الأصالة العربية.. يا أصحاب الشعر الحديث!

بقلم رئيف خوري

ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة . هل يقصد بها الشعر الذي عزف عن الموضوعات التقليدية (عن المحتوى القديم) لينطلق في اجواء جديدة تفرضها تجارب العصر الحديث ؟ ام هل يقصد بهذه التسمية الشعر الذي هجر المناحي القديمة ، في التخيل واساليب التعبير والبيان ليعتمد مناحي جديدة . ؟ ام ترى يقصد بهذه التسمية الشعر الذي انعتق من القوالب العروضية الموروثة ليحدث له قوالب جديدة او ليتحرر من كل قالب ؟

الواقع ان هذه المعاني كلها ، تدخل في مدلول الشعر الحديث عند اصحابه . وهذا ما يجعل هذه التسمية بعيدة عن ان تكون دقيقة المؤدى . ومن ثم كنا نشهد هذه الفوضى والتفاوت في ما يقدم الينا على انه شعر حديث . ولا بأس بمثل نضربه. لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر عبدالوهاب البياتي في ديوان له جديد :

احس بالانسان
دبا يحشى رأسه بالقش والدخان
يباع بالمجان
يحب بالمجان
يكره بالمجان
يقتل بالمجان
يموت بالمجان

ثم لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر ميشال سليمان في مطولته الجديدة « رثاء الخيول الهرمة » :

اندبيه موئل الصمت وخلينا نبارح
متحف الشمع ، نسابق
موكب الحلم سراعا
في قطار من ضياء مرهف الوقع خصيب
فلنا مواعيد أخر

كلا الشاعرين يدفع الينا بمقطعه على انه من الشعر الحديث . ولكن هل من حاجة الى القول ان هذين الضربين من الشعر الحديث متفاوتان . لنفرض ان مقطع البياتي قدم لنا على هذه الصورة : « احس بالانسان دبا يحشى رأسه بالقش والدخان ، يباع بالمجان ، يحب بالمجان ، يكره بالمجان ، يموت بالمجان » فما الذي كان ينبهنا الى انه اراد ان يقول شعرا لا نثرا عاديا .

اما مقطع ميشال سليمان فتبقى له ايقاعيته لانه موزون محتفظ بالتفاعيل وان لم يكن وفق النسق القديم. هذا فضلا عن انه كلام احفل بالشحنة الشعرية تعبيرا وتصويرا .

وعلى هذا ، اقول انه لا يجوّز حكم واحد على تلك الظاهرات كلها التي اصطلحنا على تسميتها بالشعر الحديث .

فان من هذا الشعر الحديث ما هو النثر لا يختلف عنه الا بطريقة التصفيف في الكتابة . ولو جاز ان نتساهل في امر الشعر هذا التساهل للحق بالشعر كلام كثير، بل اكثر الكلام . ولنضرب مثلا هذه لفقرة لجبران خليل جبران : « جئت لاحيا بمجد المحبة ونور الجمال ... ان سملوا عيني تمتعت بالاصغاء لاغاني المحبة وألوان الجمال، وان طمسوا اذني تلذذت بملامسة اثير ممزوج بانفاس المحبين واريج الجمال ، وان حجبوني عن الهواء عشت ونفسي ، فالنفس ابنة الحب والجمال » .

فما يمنع ان نصفف هذه الفقرة تصفيفا اخر في الكتابة فنرسمها على هذا النحو :

جئت لاحيا بمجد المحبة
ونور الجمال !
ان سملوا عيني
تمتعت بالاصغاء لاغاني المحبة
والحان الجمال !
وان طمسوا اذني
تلذذت بملامسة اثير
ممزوج بانفاس المحبين
واريج الجمال
وان حجبوني عن الهواء
عشت ونفسي
فالنفس ابنة الحب والجمال !

فتصبح عندئذ شعرا حديثا . واشهد اننا لو فعلنا ونسبنا

هذه القطعة الى معدن الشعر لما ظلمنا ، لان في صورها وعبارتها شحنة محسوسة من الشعر .

ومع ذلك دفع بها الينا جبران على انها نثر .

لست ممن ينكرون ان الشعر العربي في عصرنا لا يصح لـه ان يبقى نسخة عن الشعر العربي القديم ، يلتزم موضوعاته التقليدية ونسق اوزانه الموروثة ومناحيه المطروقة في التخيل والبيان .

ولذلك اعجبت بقدر غير يسير من هذا الشعر المسمى حديثا مع ما فيه بعض شعر البياتي نفسه . على ان لي شرطا في هذا الشعر ان لا تتلاشى فيه الايقاعية وان تبقى فيه تلك الشحنة الشعرية المستمدة من اجواء مثيرة يفتحها، وصور موحية يجلوها ، وعبارة مكثفة كانزة ذات اصالة في البيان العربي .

ذلك بأن الشعر اقوى الفنون الادبية طابعا انسانيا عاما ، واقواها في الان نفسه طابعا قوميا خاصا . وان عبقرية اللغة التي بها يؤدى والقوالب التي بها يصب لامر جوهري حياتي فيه . ومن ثم كان الشعر اعصى الفنون الادبية على النقل والترجمة . ولنأخذ مثالا قول الشاعر الانكليزي ووردزورث في قصيدته المشهورة « الاقاحي » :

For oft when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
The flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude.
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

وتعريبه :

لانني في احيان كثيرة ، وانا مستلق على مخدتي ،
خلي البال ، او ذاهبا مع التأملات ،
تضيء (تلك الاقاحي) على تلك العين الباطنة
التي بها غبطة العزلة ،
وعندئذ يمتلىء قلبي حبورا
ويرقص مع الاقاحي

ان كلام وودزورث بالانكليزية شعر غني بعمق الحس والتخيل والايقاعية . ولكنه على الصورة التي نقل بها في العربية ليس بشيء ، كما كان يقول ابو الفرج الاصفهاني .

وأكبر ظني أن بعض أصحاب هذا الشعر الذي يسمى حديثا قد درجوا على أن ينظموا بالعربية شعرا كأنما يترجمون عن لغة غربية .

وهذا ما ينأى بكثير من هذا الشعر المسمى حديثا عن ان يكون حديثا .

فيا اصحاب الشعر الحديث ، عودة ولو بمقدار الى الاصالة العربية .

رئيف خوري

مرآة الطريق وتاريخ الغصون

لا خليج المرايا ولا وردة الرياح :
كل شيء جناح
طالع في دمي ، في الحقول
سابح في مدار الفصول

حيث آخيت وجهي مع العشب
واستسلمت خطايا
لحنين المرايا
ورأيت العناصر تبكي وتفتح
جرح الاخوه .
بيننا ، وعرفت الاشاره
انني اول البشاره
انني نبتة من الشرق في روضة
النبوه .

لا خليج المرايا ولا وردة الرياح :
كل شيء طريق
الحدود وراياتها والحريق
والسدود
اللقاء ومعراجه
الصوت (صوتي في راحتي)
العصافير تنأى ، وتترك أسماءها
في الغصون
الغصون وتاريخها ـ (فتحنا
وطنا اخرا وسرنا
في وداع العصافير ، كنا
لتباريحها فضاء ،
رحلنا مثلها ...)

والحريق
كل شيء طريق .

كل شيء طريق ـ (حضنا مراراتنا
صعدنا
في بكورية الاعالي
لابسين الرموز ، اصطبغنا ،
صبغنا غلالاتها بالاعالي ...)

والحمام الذي يتناسل في وجهنا
طريق
والسراب ومزماره طريق

كل شيء طريق
والوجوه التي تتناسخ في غبرة
الطريق
والوداع المرابط في وحشة الطريق ـ
(يا زمان المطر
أعطنا ، وابتكر للشجر
غيمة ـ حلة من هوانا

واسْقِ من حن من سقانا
يا زمانَ المطر ...)

بغتة ، صار بيني وبين الطبيعه
لغة ورسائل ، صار الهواءْ
درجا ، صرت امشي
بين عينيَّ والفضاء
سائحا في ثياب الطبيعه ، –

(ان تكن يا بريد المسافه
فارسا ، فحنيني
فرس ، ان تكن صحارى
فيداي القوافل ، ان كنت نارا
فانا عاشق غريب تيممتها ،
والعرافه
كوكبي ، يا بريد المسافه ...)

– ٢ –

رافقتني الرياح واحجارها النبويه :
حجر سيد المدينه
حجر خادم المدينه
حجر واسع يتدحرج في خاتم
الخليفه
حجر نجمة خفيفه
علقته الصبايا
بين احلامهن الاليفه
وعيون المرايا .

أَستودع الحجر
ما يترك النهار من حطامه
في سفري ، ما يترك السفر

فللحجر
خيط من الراحة ، في نسيجه
عيناي والغابات والمطر

وللحجر
مدينة تولد كل ليلة
ابحث في شقوقها
اركض – كل ساحر
يضيع في مدينة الحجر

لكنني استودع الحجر
ما يترك النهار من حطامه
في سفري ، ما يترك السفر ...)

رافقتني الرياح واحجارها النبويه
والذين يسيرون في النار ،
يستنبتون
شجر الحلم ، يفتحون
في رماد العصافير بوابة ...
(... وسرنا
خطوات من القمح ، سرنا ...)
يرون الطريق اغاني لغة للاغاني
وخطاهم ينابيعها ...
(التقينا
بين عنق الطريق وارادفها ...)
الطالعون
من قلام الهجوم
يمدّون سلطانهم في تخوم الغرابة
في اول النباتِ ...
(... انحنينا
للطريقِ واعشاشها
رأينا
سحر ابعادها
سمعنا
صوتها ...)
العاصفون
الَذين يجيئون كالوقت ...
(عين الغرابه
مطر او سحابه
تحت اهدابنا
عجبنا
كيف لم يفتح الجنون
لخطانا شبابيكه ، عجبنا ...
والذين يرجون ماء العصور ...
(انتشلنا
وطنا عائما ...)
يسمون ما لا يسمى
يكسرون الحدود واقفالها ، ينشئون
طرقا في الطريق ، يسيرون
قدامها ...
(... استمعنا
لصدانا يسافر في العشب ،
يقبل من آخر البحر ...)
يهوون في لجة الحلم ...
(... كنا
ذهب الليل والصحارى
فوق غرناطة في بخارى ...)
والذين يسيرون بين التحول
والنار ...
(... سرنا
كلهم رافقوني ...)

... حيث تقص الشمس ، بعد
النوم
عليَّ ، كل يوم :

« ... ونادر الاسود
يقرأ باسم الله والشقاء
أسطورة الخبز وشعر الماء
... ونادر الاسود
تحمله الاشجار
وكلَ غصن قبضة وسيف
ينضج قبل الصيف
ينضج بعد الصيف
ونادر الاسود
هاجر كي يرجع في تشرين
في اول الامطار ... »

... حيث رأى مهيار
كيف تجيء الشمس كل يوم
الّي ، بعد النوم
حيث يصير الماء
من لهفة ، نافورة الحريق
حيث يكون الحجر الضائع في
الطريق
أجرأَ من مدينه .

– ٣ –

... لست هذا الحصى ولا القَس
كان الرمح في جبهتي ، وصيرت
احزاني بلادا ، شمسا تجيء
لبست الغيم خفًا ،
فيأت قافلة للنحل ، غصنا
فيأت قبرا –
هنا التاريخ جبس ، هنا الملوك
تجاعيد وجبس
وحينما همد التاريخ ايقظته ،
استيقظ التاريخ ،
غنيت ، والملوك تجاعيد وجبس ،
غنيت ...)

غنيت في القصر
وسيرت كوكبي في الرواق
بعد او قبل ، ساعة الاشراق
حين تستوحش المرايا ويستنبت
جذر الحنين والترياق
حين تجيء الشمس ، بعد النوم
الي ، كل يوم ...

... تفتح الارض بيتها
تبدأ الارض خطاها معي ،

(معي غضب الارض ، هواها ،
سطوحها الوحشيه
والدم السيد ، الدم الآمر ، الطالع
من حفرة الزمان القصيّه)
... تفتح الارض بيتها ،
(سره الارض سرير
كل التواريخ عقد يتدلى حولي ...
وتاريخنا ينضح :
« ... فينا الجمر ، الضحايا
وفينا
شهوة الملح ، شهوة العنب الاحمر
فينا ،
وصجوة الجنس في الليل ،
وقربانه
وتسبيحة المرأة انهارت على
صدر فاتح يغلق التاريخ
فينا الدم الغيور الغرابي الغريب
المقدس المسفوك
والرقيق : المليك والمملوك . »

(... كل شيء كما كان والثائرون
اصدقاء الرياح
يجرحون النهار يسيرون بين
الجراح ...)

غير اني اسير ، اسمي ، ارد الى
كلماتي
سحر تكوينها ، اسمي
بالجذور وايقاعها ، اسمي
شجر الخاجة النبية في أول الفصول
حيث لا يعرف الدخان
ان بين الحقول
وينابيعي الخفيه
سقطت جثة المكان
في دهاليزها الابديه .

... واسمي ، وطفّحت انهاري
البشريه
غضبا ينسج الخيوط
بين صوتي وامواجه ، والشطوط
قوس نار — حضنت الحريق
وقشرت المكان ، جعلت المكان
زهرا يقرأ الطريق
والخطى ترجمان .

ورأيت اغانيّ تمشي وتنسج
اقدامها الشباك
لطيور الكآبه
ورأيت اغاني تلهو ، تعد التراب
حبة حبة ، والعذاب

نائم في السواد على ضفة الغرابه .

كانت الريح عينين مسنونتين
تخرقان الظلام وعاداته ، تجرحان
جسد الليل ، تشربان
دمه الاسود المصفى
حينما تصعد المقابر او يسقط الملاك
كانت الريح جنية والاغاني
وجهها واليدين ...

... « ونادر الاسود
كان الصدى ، وكان
يجالس بين القمر الجائع
والبستان
يكتشف الظل ، يغطي جوعه وكان
كالدهر ،
فلاحا من الفرات
يخيط جرح الماء
يمشي وتمشي خلفه السماء . »

حيث تجيء الشمس بعد النوم
الي ، كل يوم
حيث يصير الماء
من لهفة نافورة الحريق
حيث يكون الحجر الضائع في
الطريق
أجرأ من مدينه .

— ٤ —

— « من اين اتيت ؟ »
— « من ارض الموتى ، من اجران
الدمع اتيت
لم اسكن بيت ...

وحينما نزلت في مقبره
والشمس تلتف على كاحلي
كالعشبة المسكره
حملت للجوع قرابينه
(كان دمي اضحية هاجرت
الى غد اخر
كانت يدي مجمره ...)

ولم اجد في اول المقبره
ولم اجد في اخر المقبره

غير الاطفال
كانوا وعد الارض الحبلى
كانوا المد العالي والامواج الحبلى
والشلال ... »
— « من اين اتيت ؟ »
— « كنت اغامر في الغابات

اركض خلف الجنيات
احلم ان الجنيات
خبز ...

... ومر عصفور بلا هويه
من فلوات الطير
والتمت الارض كمزهريه
لليل ، للبقيه
من زهر الصبير . »

— « من اين اتيت ؟ »

— « كنت حطابا عبدت الشجرة
وغرزت الفأس في اهدابها ...

— « كيف اتيت ؟ »

— « جئت في قافلة الرعب ورايات
الجنون
في بقايا فأسي المنكسره
مرهقا يحمل تاريخ الغصون ... »

— ٥ —

مهيار
يهبط في محيط قاسيون
في بردى ، في فجوة السقيفه
في الغوطة المفكوكة الازرار
في الليل — محمولا على قطيفه :

(شقائق النعمان
والحجر الماسي والقنب والرمان
حشد من الفرسان في ايوان
قاسيون)

حيث تصير النار
بحيرة ، ويولد العصفور
في ورق اللوتس ، حيث الماء
سفينة تقل للابناء من مقابر الاباء
مجامر البخور —
(تحت وجه الفسيفساء
تربعنا ...

وغلغلت في ضباب الاريكه
في دوار ، في حضن غيبوبة
خضراء
في طعم جنة
وسمعت البحر يبكي امواجه
المنهوكه ...) :
ساطع

لهبي التحول هذا الزقاقُ — الحجار
مرايا :
حجر سيد المدينه
حجر فارس المدينه
قاطع يتقدم يجتاح يدخل في
مقتل المدينه ...
عجلات النهار ارتخت ، والمدينه
اسلمت وجهها المدينه .

حيث تقص الشمس بعد النومْ
علي كل يوم :
« ... ونادر الاسود
كالدهر ، فلاح من الفرات
يخيط جرح الماء
يمشي وتمشي خلفه السماء ... »

مهيار
جسر الى الهبوط حتى السحر
والشقاء
في الجسد الارضي او في جسد
السماء —

(جسدي هنا ، جسدي هنالك
ساحر
صوت يئن بلا صدى
يرتاد يفتتح المدى
هو والمدى ...
فصلته جارحة البروق عن
الدم اللزج الهزيل
جسدي قباب الارز ، والنهر
المسافر ، والنخيل ...)

كل شيء كما كان ، والثائرون
اصدقاء الرياح
فقراء الزوايا واطفالها والنساء البقايا
يجرحون النهار يسيرون بين
الجراح
كل شيء كما كان : كفاي مثقوبتان
والصدى يشرب النزيف
كل شيء كما كان : عيناي معصوبتان
والطريق الرغيف ، —

(سقطت حربة ، فلملمت ايامي
واسلمتها الى كلماتي
في قصور التفتحات
ودفء الموت في موتي الصديق
المؤاتي
في الغد النافر المهاجر ،
في البرق الصديق ، البرق
البعيد الآتي

لست الا ايقاعها : لست الا
نسما طائفا
يفتت روح الماء بين الانقاض
والاشتات ...)

مهيار
وجهك برج الليل في سفينة
البخور
والحلم في اجنحة اليمام واليمام
في التنور
والكناري الذي غنى وغنى :
« لم يعد حولي مكان غير ظلي
لم تعد حولي طريق غير
ظلي ... »
والذي غنى وغنى :
« كان لي ارض منحت الارض .
كان
شجر مات ... »
الكناري الذي غنى وغنى :
« انت يا وجه المكان
نصفك الاول مات
نصفك الاخر لم يولد ... »
وغنى :
« كان لي ظل منحت الظل . كان
شجر مات ... » —
الكناري الذي غنى وصلى للحياة
طار من شوق الى الموت ومات ...

مهيار
وجهك برج الضوء في سفينة
الظلام
والحلم في اجنحة اليمام واليمام

جسد هنا جسد هنالك ساحر
يرتاد يفتتح المدى
هو والمدى ...
حيث تقص الشمس ، بعد النوم
علي ، كل يوم :

« ... وسمعت اساطيرهم ،
وخبزنا ، اكلنا
وقفنا امام المرايا
ورأيت الوجوه الطريده
وتجاعيدها ، ورأيت الجنون
وهو يستنفر العصور يسوق
العصور
نحونا . ورأيت الرماح
تنحني فوقنا كالغصون ، رأيت
الغصون
في تقاطيعنا ...

... رأيت المراكب في فجوة
الخليج
تحمل النار والرياح
وغسلت المرايا وحررت اعصارها ،
مزجت المرايا
والطريق وتاريخها ، وجعلت
المزيج
كيمياء العصور الجديده ...

ويجيء الصباح
من تخوم خفيه
لابسا حمرة القطيفه
لهبيا وديعا يطهر ، يزرع جذر
الرياح
في بلاد الخليفه
واقاليمها الورقيه ... »

حيث رأى مهيار
ونادر الاسود
كيف تجيء الشمس بعد النوم
الي ، كل يوم
حيث يصير الماء
من لهفة نافورة الحريق
حيث يكون الحجر الضائع في
الطريق
أجرأ من مدينه .

— ٦ —

سقطت مناديل الفضاء بشارة تلد
البشاره
لم يبق الا عابر
شربت ملامحه الجسور
هو ، مرة ، نجم يشف ، ومرة ، نجم
يغور —
لم يبق من تيه الطريق سوى الطريق
سوى الشراره
والماء نجار يدور
يعطي ، يشير ، يمد راحته ، ويؤذن
بالعبور .

ادونيس

اشارات :

❋ « مرآة الطريق وتاريخ الغصون » المقطع الاول من قصيدة طويلة .

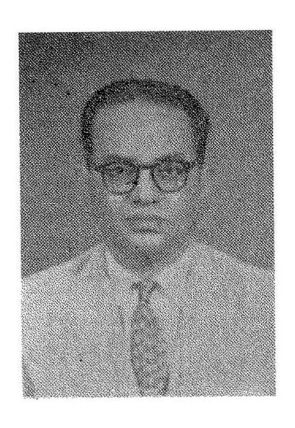
❋ في القصيدة عدة اوزان متداخلة ،متآلفة، وهي للقراءة دون وقف ، الا عند قرار الايقاع الذي يعوض عن القافية .

❋ نادر الاسود ، احد قادة الثورة الاشتراكية العربية الاولى التي تسمى «ثورة الزنج» .

❋ مما يحكى عن زهر اللوتس ان فيه ما ينسي الغريب وطنه .

نازك الملائكة

بقلم الدكتور شكري عيّاد



في اواخر الاربعينات كان يبدو ان الشعر العربي يطوي تاريخه العريق ، ويستسلم الى شيخوخة هادئة .

كان ابراهيم ناجي لا يزال يجتر اغانيه العاطفية الاولى ، ولكن الوهج « وراء الغمام » استحال الى برودة « ليالي القاهرة » . وكان على محمود طه قد قال احسن ما عنده ، وعزيز اباظه يعالج الشعر الغنائي والمسرحي على منهج شوقي فيقصر عن شأوه ، ومحمود حسن اسماعيل يحاول الفرار من صحراء الحرمان الرومنسي ليفتش عن خبايا الشعور فيضطرب ، ويستسلم في معظم الاحيان الى نغمات خطابية يجهر بها عندما يحدثه عقله ، في غيبة وجدانه ، بمناسبة يحسن اليه القول فيها .

وفي العراق كان الجواهري لا يزال يواصل رسالة الشعر العربي التي دأب عليها من عهد المتنبي الى عهد حافظ . وكان رنين قوافيه يفلح في اثارة الجماهير احيانا، ولكنه يعجز عن الوصول الى هموم الشباب العراقي ، الذي خرج من سنوات الحرب العالمية الثانية ، كغيره من الشباب العربي ، مليئا بالتمرد مليئا بالشك والحيرة ، في عالم لا يستطيع ان يتبين طريقه فيه .

وكان الرمزيون ــ بشر فارس في مصر ، وسعيد عقل وغيره في لبنان ــ يترنمون لانفسهم ، واشعارهم الغريبة على الاسماع والاذواق تبدو اشبه بحيل مقصودة للسخرية من القارىء ، غرائب أو لم تحذ على امثلة فرنسية لكانت لها جسارة الخروج على المألوف ، وهزة البحث عن المجهول .

ولكن تحت هذا الجمود البادي ، كان الشعر العربي يتأهب لانطلاقة من اروع انطلاقاته . فقد كان شعراء الجيل الجديد يؤتون ثمارهم الاولى .

كانوا ينسلخون ، بعناء وربما بدون وعي ، من رومنسية الجيل الماضي ، ليحيلوا الشعر الى شيء صلب، الى بناء متين يمكن ان يلجأ اليه الانسان في ساعة الشدة. لقد ماع الشعر ولم تعد في معاني الحنين واليأس والحرمان كلمة تقال ، وهربت النفوس حينا الى « رومنسية الفتك » عند محمود طه ، ليواصلها نزار قباني من بعد ، ولكن شعر الفتك الرومنسي كان اشد رهافة واناقة واطمئنانا من ان يعكس ضجيج النفوس المتعبة . وكان على شعراء الجيل الجديد ان يلتمسوا الخلاص العسير في شعر يطرح وراءه الرومنسية كلها ، بحرمانها وفتكها ، ليصور الانسان العربي بفكره ووجدانه في حوار دائم مع العالم .

وكانت نازك الملائكة في طليعة هؤلاء الشعراء .

صدرت ديوانها الاول « عاشقة الليل » (١٩٤٧) بهذه الابيات :

اعبر عما تحس حياتي	**وارسم احساس روحي الغريب**
فأبكي اذا صدمتني السنين (١)	**بخنجرها الابدي الرهيب**
واضحك مما قضاه الزمان	**على الهيكل الآدمي العجيب**
واغضب حين يداس الشعور	**ويسخر من فوران اللهيب**

فكأنها تعلن انها تلميذة للمدرسة الرومنسية المسرفة التي جعلت الشعر تعبيرا مبالغا فيه (كالاجهاش بالبكاء) عن غربة الروح وتهالكها امام طعنات الزمن المستمرة ، ورثائها لذاتها التي تشبه الجوهر النادر (الهيكل الآدمي العجيب) . ومعاني الزورق والبحر والشاطىء والمعبد (مع تنويع الاوصاف والاضافات) تشغل من هذا الديوان حيزا كافيا لتأكيد الاعلان . ولكننا نصادف ــ بالرغم من تشابه كثير من القصائد وبالرغم من ظاهرة التكرار المعنوي التي تبدو في مقاطع القصيدة الواحدة ــ نغمتين تخرجان على السلم الرومنسي المألوف وتمنحان بعض القصائد اصالة خاصة . النغمة الاولى هي سيطرة الماضي على الحاضر ، ومع ان هذه النغمة تذوب احيانا في نغمات الشكوى الرومنسية المألوفة فان الشاعرة تسلط عليها احيانا اخرى اشعة التأمل الخالص فتكسبها عمقا فلسفيا. القصيدة الاولى «ذكريات ممحوة» (٢) مثال للحالة الاولى، ومقاطعها الخمسة عشر لا تعدو أن تكون تكرارا ــ مع التنويعات الرومنسية المألوفة ــ للمقطع الاول :

وجهك اخفاه ضباب السنين	**وضمه الماضي الى صدره**
القى عليه من شبابي الحزين	**احزان قلب تاه في ذعره**

وتسيطر على الشاعرة ثورة استعادة الماضي في « نغمات مرتعشة » ومرارة الشعور بالزمن المقفر في « بعد عام » (٣) وهي تبدو فيهما اكثر انطلاقا مع عواطفها واملك لاداتها التعبيرية في الوقت نفسه . ولكنها تبدو في

---

(١) لا تزال « نازك » الى اليوم تستعمل هذه الكلمة على اللغة الضعيفة التي تلزمها الياء وتعربها بالحركات .

(٢) عاشقة الليل ، ط ١ ، ص ٦ . (٢) عاشقة الليل ، ص ٤١

(٣) عاشقة الليل ، ص ٩٨

« على وقع المطر » (٤) وكأنها افلحت في ان تنتزع نفسها بقسوة من اسر الماضي ، وبقدر ما شبت عن سذاجة العاطفة الاولى واستطاعت ان تنظر الى ذاتها من خارج الزمن ، كان الدور الذي تؤديه الصور الخارجية في بناء القصيدة اظهر واشد تماسكا . فالمطر يعبر – في آن واحد – عن رغبة الشاعرة في ايذاء نفسها ، وكأنها تسخط على حماقتها الماضية :

« امطري فوقي .. كما شئت .. على وجهي الحزين ..
لا تبالي جسدي الراعش .. في كف الدجون
امطري .. سيلي على جسمي او .. غشى عيوني !
بللي ما شئت كفي .. وشعري .. وجبيني ! »

وعن رغبة المهزوم الموتور في تدمير كل شيء ، وخصوصا ما يعده رمزا للماضي :

« اغرقي .. في ظلمة الليل .. القبور الباليه
والطمى ما شئت ابواب القصور العاليه
أمطري في الجبل النائي .. وفوق الهاويه
أطفئي النيران .. لا تبقى لحي باقيه ! »

والامطار اخيرا شبيهة الشاعرة ، وهي تطلب منها ان تغسلها (ان تمحو احزان الماضي) :

« ايها الامطار قد ناداك قلبي البشري !
ذلك المغرق في الاشواق .. ذاك الشاعري !
اغسليه .. ام ترى الحزن حماه الابدي ؟!
انه مثلك يا امطار دفاق نقي ..! »

واخيرا تثوب الشاعرة الى نوع من الهدوء ، ولو انه هدوء مرير :

« وغدا تدفعني الارض سحابا للفضاء
ويذيب المطر الدفاق دمعي ودمائى
ما انا الا بقايا مطر .. ملء السماء ..
ترجع الريح الى الارض .. ذات مساء ! »

والنغمة الثانية التي تميز بعض قصائد هذا الديوان عن مئات من القصائد الرومنسية العادية هي نوع من انعكاس العاطفة والتفكير على الذات – يمكنك ان تقول نوعا من النرجسية – يهدد بانغلاق الشاعرة انغلاقا تاما على نفسها ويشير في الوقت نفسه الى امكان الحصول على ثراء غير منتظر من ذلك الكنز الداخلي . وما اكثر ما تحدث الشاعرة نفسها وما اكثر ما تشكو من رهافة حسها التي القتها في العذاب ، ولكن هذه معان يشاركها فيها معظم الرومنسيين ، انما الغريب عندها هو انها تجعل نفسها احيانا ذاتا وموضوعا لشعرها ، واوضح ما يظهر ذلك في قصيدتها «الى عيني الحزينتين»(٢) حيث لا تكتفي بالرثاء لعينيها الباكيتين بل تخاطبهما قائلة :

« عيني يا سر الطبيعة حدثا — ماذا وراء الكائنات رايتما ؟
رفعت دياجير الحياة ستورها — لكما وابدت سرها المستبهما
هاتا حديث الموت..هاتا سره — قد آن يا عيني ان تتكلما
ماشاطىء الاعراف، ما الوانه، — ما سره الخافي ؟ صفاه وترجما!! »

لا جرم ان الشاعرة اصبحت قيد خطوات من « التجربة الصوفية » التي تسيطر على الكثير من قصائد



ديوانيها التاليين « شظايا ورماد » (١٩٤٩) و « قرارة الموجة » (١٩٥٧) .

ولا بد هنا من الحديث عن شعر الحب عند نازك الملائكة . بل الواقع اني لا اعني « بالتجربة الصوفية » شيئا غير هذا الشعر الغزلي بالذات . فنازك الملائكة لا تعطينا في هذ الشعر شيئا ذا بال عن حياتها الخاصة ولا عن « مواجد » بنات جنسها ، ان الشعر الجيد لا يكون وثيقة نفسية ولا اجتماعية ، وليس هناك شيء من التناقض في قولنا : انه اعمق تعبيرا عن صاحبه من ان يعبر عن شخصيته . والشعر الجيد ليس بذكر ولا انثى . وقد يكون في الديوان الاول لنازك وبعض القصائد الضعيفة من ديوانيها التاليين تعبير مبهم عن تجارب حياتها ، ولكننا لا نقف عند هذه التجارب الضعيفة ، الا اذا شئنا ان نعرف كيف تخلقت التجارب الانضج ، وبالقدر الكافي لهذه المعرفة فحسب . ان شاعرتنا لا تحدثنا كثيرا عن تجربة الحب التي ترقد في ثنايا الماضي ، وتصبغ بلونها الحاضر والمستقبل كله . ولا يعنينا « شعريا » من هذه التجربة الا انها كانت تجربة مثالية ، وقصيرة العمر . وهذا ما يؤهلها تماما لان تتحول ، في وعي الشاعرة ، الى تجربة صوفية ، وخصوصا اذا اقترنت بذلك التأمل الباطني الذي يرى في الذات « سر الطبيعة » . وهكذا يستحيل الالم ، والغضب ، والحزن ، والاحتقار ، الى حنين لاهب لاستعادة اللحظة الماضية ، اللحظة المثالية ، وشعور ساحق ، ولكن لا ثورة فيه ، بالهوة العميقة التي تفصل المحب عن المحبوب . وهذا هو جوهر التجربة الصوفية . ولم تصل اليها الشاعرة دفعة . بل من العبث ، ومن المضحك ايضا ، ان نتصور ان الشاعرة تدرجت اليها كما يتدرج التلميذ من صف الى صف . فمع اننا نرى ان هذه التجربة الصوفية اتاحت للشاعرة ، من خلال التأمل في الذات ، ان تنطلق من اسر الذات ، ومن خلال الالتصاق بالماضي ان تتحرر من الماضي ، وبذلك اكسبت شعرها ثراء نفسيا جديدا من

---

(١) عاشقة الليل ، ص ٨٢ — (٢) عاشقة الليل ، ص ٦٦

حيث اوشكت ان تنتهي ـ كغيرها ـ الى العقم والافلاس ـ مع ذلك فاننا لا نقيس قيمة التجربة الشعرية بقيمتها الصوفية ، وكذلك لا نخدع انفسنا بتوهم ان هذه التجربة استوت على صورة واحدة ، بل اننا لا نود ان تفهم تسميتنا لهذه التجربة « بالتجربة الصوفية » الا على انه نوع من الاصطلاح الذي لم نجد انسب منه لغرضنا . ومن هنا لا نود ان تعد قصيدة « صائدة الماضي » (١) مثلا (١٩٤٩) انضج من « الشخص الثاني » (٢) (١٩٥١) او « عندما قتلت حبي » (٣) (١٩٥٢) لان الاولى اقرب الى وصفنا « للتجربة الصوفية » من الاخريين . على اننا ، من بين القصائد الكثيرة المتمايزة التي تعبر عن شتى الوان هذه التجربة وطبقاتها ، نستطيع ان نختار قصيدة رابعة « الزائر الذي لم يجيء » (٤) (١٩٥٢) لنحللها بشيء من التفصيل .

اول ما نلاحظه ان القصيدة تعبر من خلال المألوف عن غير المألوف . وهذا لون من البساطة الفنية لا يصل اليه الشاعر ـ او الفنان بوجه عام ـ الا بعد كثير من المعاناة .

« .. ومر المساء ، وكاد يغيب جبين القمر
وكدنا نشيع ساعات امسية ثانيه
ونشهد كيف تسير السعادة للهاويه
ولم تأت انت .. وضعت مع الامنيات الاخر
وابقيت كرسيك الخاليا
يشاغل مجلسنا الذاويا
ويبقى يضج ويسأل عن زائر لم يجيء . »

الشاعرة لا تكتفي بالمشهد المألوف ، فتعبيرها اللغوي ايضا فيه بساطة الالف . فالفعل الماضي في اول القصيدة، بانتهائه ، يوحي بالاسف على شيء ضائع . ومع ان « سير السعادة للهاوية » يجب ان يكون امرأ مفجعا فنحن مجرد « شهود » ، ولسنا نحن الذين نضج ونسأل ، بل الكرسي الخالي .

« وما كنت اعلم انك ان غبت خلف السنين
تخلف ظلك في كل لفظ وفي كل معنى
وفي كل زاوية من رؤاي وفي كل محنى
وما كنت أعلم انك اقوى من الحاضرين
وان مئات من الزائرين
يضيعون في لحظة من حنين
يمد ويجزر شوقا الى زائر لم يجيء .. »

في بساطة ايضا تتبين الشاعرة مبلغ قوة هذا الغائب (خلف السنين) . فهي لم تفكر في هذه القوة من قبل (وما كنت اعلم ...) ولكن ظله ماثل في كل شيء ، ولحظة الحنين تبتلع الموجودين جميعا . وتكرار الكلمات الثلاث الاخيرة يوحي ـ مجرد ايحاء ـ برغبة ملحة في مجيئه .

« ولو كنت جئت .. وكنا جلسنا مع الآخرين
ودار الحديث دوائر وانشعب الاصدقاء
اما كنت تصبح كالحاضرين ، وكان المساء

(١) قرارة الموجة ، ط ٢ ص ٨٣ (٢) قرارة الموجة ، ص ١٢٦
(٣) قرارة الموجة ، ص ١٢٩ (٤) قرارة الموجة ، ص ١١٨

يمر ونحن نقلب اعيننا حائرين
ونسأل حتى فراغ الكراسى
عن الغائبين وراء الاماسى
ونصرح ان لنا بينهم زائرا لم يجيء ؟ »

التساؤل في هذا المقطع يلائم بساطة التعبير في القصيدة كلها . ولكن القصيدة قد بلغت قمتها ، فالحنين الذي يمد ويجزر ليس حنيننا الى شخص بالذات ، ولكنه حنين الى شيء لم يتحقق ، وهذا الحنين الى المجهول هو عبير الذكريات ، وبهجة الاغنيات ، وان الشاعرة لتشفق ان تلقى هذا المجهول ، فلا يعود لحنينها معنى :

« ولو جئت يوما ـ وما زلت اوثر الا تجيء ـ
لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقص جناح التخيل واكتأبت اغنياتي
وامسكت في راحتي حطام رجائي البريء
وادركت اني احبك حلما
وما دمت قد جئت لحما وعظما
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجيء . »

وينعكس تطور التجربة عند شاعرتنا على نظرتها الى الموت . ولك ان تقارن بين قصيدتها « الى عمتي الراحلة» (١٩٤٨) (١) وهي ـ على صدقها وجمالها ـ قصيدة رثاء عادية ، وبين مراثيها الثلاث لامها (٢) ، وهي ، بتشخيصها الاليف للحزن « الغلام المرهف السابح في بحر اريج » ، درة من درر الشعر العربي . ويمكنك ان تلحظ اثر هذا التطور ايضا في شعرها الذي يعالج موضوعات عامة بين « في وادي العبيد » (٣) و « عيد الانسانية » (٤) في ديوانها الاول ، و « الكوليرا » (٥) في ديوانها الثاني ، و « النائمة في الشارع » و « مرثية امرأة لا قيمة لها » و « غسلا للعار » (٦) في ديوانها الثالث . فقد اكتسبت الشاعرة ، من خلال تجربتها الذاتية الصرفة ، قدرة فائقة على ان تستبطن مآسي الآخرين .

وهذه ـ في رأينا ـ هي القيمة الحقيقية لشعر نازك : عن التجربة الانسانية فيه . ويزيدنا تقديرا لهذه القيمة أن الشاعرة وصلت اليها بمعاناة طويلة . ولكننا لا نزعم انها وصلت الى قمة النضج . ففي ديوانها الاخير الذي بين ايدينا « قرارة الموجة » قصائد اسرفت في تقليم شكلها الخارجي فتشتت الاحساس في عدد من المقطوعات وفقد قوة التركيز ، كما في « اسطورة عينين » و « بقايا » و « السلم المنهار » . ويبدو لنا ان الذكاء والوعي قد اشتركا في بناء معاني القصيدة باكثر مما يحتاج اليه اداء التجربة الشعرية ، واخضعا الالفاظ نفسها لاسر نظام دقيق لا يسمح لها بتلك الحركة الخفية التي تكون دعابة مرة ، ومبالغة مرة ، وصورة غريبة مرة ثالثة ، ولكنها على كل حال هي سر الخلابة في لغة الشعر .

القاهرة **شكري محمد عياد**

(١) شظايا ورماد ، ط ٢ ، ص ١١٦ (٢) قرارة الموجة ، ص ٩٩
(٣) عاشقة الليل ، ص ١٨ (٤) عاشقة الليل، ص ١٠٣
(٥) شظايا ورماد ، ص ١٢١
(٦) قرارة الموجة ، ص ٥٧ ، ٦٢ ، ١٤٥

الشيء الدفين

معذرة سيدتي ..
اعرف ان سمعك النبيل يألف الثناء
وان لحظك الكحيل بحر كبرياء
يغرق فيه اينما نظرت جيش عاشقين
وان عودك الشبعان حلم السامرين
في كل رقصة تدور ..
يلتف فرسان الكلام والثياب والعطور
ـ اميرتي رفقا بعبدك الاسير
ـ حبيبتي اتسمحين للمحب بالدور الاخير
ـ مليكتي ..
وتومئين انت والسعيد يكسب الرهان
يفوز طول الليل بابنة السلطان
سيدتي كل مساء ..
نلمح من اكواخنا الضوء ونسمع الاصداء
كأنها عواء ..

✶ ● ✶

اليوم حينما وقفت في شرفتك الخضراء
وما تزال في جفنيك دغدغات النوم
كنا نحث الخطو راجعين من وقد النهار
تأكل منا الشمس والغبار ..
ولم يهزنا اللحن الطروب هابطا من غرفتك
لاننا كنا نغوص في موالنا الحزين
نغسل فيه عمرنا الضنين
نبحث في قرارة البعيد عن شيء دفين
اودعه لنا ابونا في الحروف ..
كنا نسير في صمت على طريقنا المألوف
وفرقت جموعنا سيارة طويلة دكناء
توقفت بباب قصرك الكبير
وعندها ارتمت عيوننا في عينك الحوراء
وهد روحنا انك بين زهرك النضير
طوقت همهماتنا بنظرة ازدراء ..

✶ ● ✶

سيدتي لم نتكلم لم نفه بحرف ..
لكننا كدنا نسوخ في الثرى بخطونا الكسير
كأننا دود يدب متربا الى الجحور
وفجأة نور في اعماقنا موالنا الحزين
لاح لنا صوت ابينا كالانين ..
وانتفضت عروقنا ..
كأنما التقت افكارنا على الشيء الدفين




القاهرة — كامل ايوب

التجديد بين الشعر العباسي والشعر المعاصر

بقلم الدكتور علي الزبيدي

ما يزال الخلاف قائما بين انصار الشعر الحر وانصار الشعر التقليدي او العمودي . ومع ان الشعر الحر قد خرج من مرحلة التخبط والحيرة ، ووجد كثيرا من الضوابط العروضية واللوازم الموسيقية ، ونال الحرية الفنية الواسعة التي جعلته يتصرف بالتفعيلات والاوتاد والاسباب ، وانتزع اقطابه من النقاد اعترافا بان شعرهم من الشعر الحق ، لا من سجع الكهان ، مع هذا كله ما يزال الخلاف يتفجر بين الحين والاخر ، يثيره ما ينشر احيانا من رقي وتعاويذ وطلاسم تحسب نفسها من الشعر الجديد او ما يظهر من مقالات (نقدية) تزدحم بالالغاز والمعميات، معاودة الهجوم على الشعر التقليدي ، مكررة ما قراه وسمعه الناس طيلة نصف قرن ، منذ ايام جماعة الديوان وابولو . وما يطرق شيء من هذا اسماع المحافظين والمعجبين بالشعر العمودي حتى يردوا الصاع صاعين ، وينتهزوا الفرصة لشن هجمات مقابلة تستهدف ابعاد الناس عنه او ابعاده عنهم ، وطرد هذا الشعر الجديد ، جيده ورديئه ، من جنة الشعر او جحيمه ! ولعل اول ما يرجوه القارىء العربي ، ان يرحمه المتخاصمون ، فلا يكرروا اليوم ما قيل أمس عشرات بل مئات المرات ، وان لا يهبطوا بمستوى الخلاف المثمر بين القديم والجديد الى الابتذال والاسفاف ، وان لا يتطرف الطرفان ، وان يستفيدوا من قول لابن قتيبة أطلقه قبل اكثر من اثني عشر قرنا : « ولا نظرت الى المتقدم منهم (يعني الشعراء) بعين الجلالة لتقدمه ، والى المتأخر بعين الاحتقار لحدوثه ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين .. فاني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده الا انه قيل من زمانه او انه رأى قائله الخ... » (1) وكان قول ابن قتيبة هذا صدى للخلاف بين القديم والجديد في عصره وللمعركة الفنية بين الخارجين على عمود الشعر العربي وعلى رأسهم ابوتمام، وانصار عمود الشعر القديم ، على ما يوجد من اختلاف بين مدلول كلمة عمود الشعر في القرن الثالث وكلمتي الشعر العمودي والشعر الحر في عصرنا هذا . ومايلاحظ من وجوه اختلاف اخرى او تشابه تجعل حركة التجديد في العصر العباسي وثورة التجديد في العصر الحديث اكبر حدثين في تاريخ الشعر العربي هما على كثرة ما في حياته المديدة من احداث .

ولعل هذا ما دفع صديقي الدكتور سهيل ادريس الى الاهتمام بعقد موازنة بين هاتين الثورتين التجديديتين . والحق ان الفكرة قد اعجبتني لاسباب عديدة منها التشاؤم والمقاومة العنيفة التي يبديها المحافظون والمتعصبون بحجة المحافظة على التراث وترك كل تجديد بما سموه الغزو الفكري الاجنبي ، او التخوف المبالغ فيه من تبليل القيم والمقاييس والخبرات الفنية والادبية وافتراض ضياع ادبائنا وشعرائنا في تيه فني وفكري طويل الامد . ومنها بل من أهمها حرص السلفيين على ممتلكاتهم الثقافية والادبية الموروثة وتطيرهم من تزايد اهتمام الجمهور بالشعر الحر على الاخص . ونحن اذ نقارن بين حركة التجديد في الشعر العباسي والشعر الحديث في مقال عاجل كهذا لا نريد الانحياز لجهة ولا تفصيل القول في خصائص الحركتين ، بل لنطمئن الخائفين والمتوجسين ، ونؤكد لهم ان الثورة التجديدية المعاصرة لن تضر ادبنا ولن تضيع تراثنا الشعري ولن تشوه فنونه واغراضه بل سيزداد شعرنا رونقا وبهاء ، بعد أن يذهب الزبد جفاء .

والصراع بين المحافظين والمجددين قديم ، وقد كان ظهور الاسلام اول من أثار خلافا بين شعراء المشركين وشعراء المسلمين ، تناول الغاية من قول الشعر والمعاني التي تضل طرقها فيه وان لم يمس هذا الخلاف اطاراته الفنية ولم يظهر لغته الشعرية الابقدر ضئيل . وظهرت معالم الجديد بشكل اوضح في العصر الاموي كما بين الباحثون (1) ولكن الصراع بين القديم والجديد بلغ أشده في القرن الثاني للهجرة . وقد اعتبر الباحثون ابا نواس زعيم الثورة التجديدية رغم اختلافهم في تحديد ابعاد هذه الثورة وسعتها ومدى تأثيرها في فن الشعر العربي بصورة عامة . فطه حسين الذي تناول تطور الشعر العباسي في ألفاظه ومعانيه يقرر ضآلة التطور والتجديد فيه بقوله : هذا كل ما عرف أهل الشرق العربي من اختلاف بين القدماء والمحدثين ، وهذا كل ما انتجه الخلاف ، وهو ليس بالشيء الكثير ، فلم يتغير الشعر العربي في موضوعه ولا في صورته ولا في نوعه ، ولم

1 ــ انظر مقدمة « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

1 ــ انظر « حديث الادب » لطه حسين و « التطور والتجديد في الشعر الاموي » لشوقي ضيف .

يتغير في لفظه ومعناه الا قليلا جدا .. الخ .. (١) . وقد تبنى رأي طه حسين هذا كثيرون في طليعتهم شوقي ضيف ، (٢) والمرحوم احمد امين الذي عزا هذه الضآلة المزعومة في تطور الشعر وتجديده الى ضعف تأثير الثقافات الاجنبية في الشعر العباسي قال : « فلئن كانت الثقافات الاجنبية في العلوم واضحة الاثر ، فأثرها في الشعر خفيف ، ولو كان شديدا قويا لادخلوا على بحور الشعر بحورا فارسية ويونانية ، ولتحرروا احيانا من القافية ، ولادخلوا ضرب الشعر القصصي والتمثيل ، ولرسموا طريقة جديدة لنهج القصيدة .. ولحدثت ثورة في الادب والشعر فنقلته نقلة جديدة كماحدث في العلوم. نعم ، حدث تغيير في دخول بعض الفنون الشعرية واصطباغها بصبغة الحياة الاجتماعية ونحو ذلك ، ولكنه تغيير طفيف لا يكاد يرى بالمجهر ! » (٣) .

ولن نناقش هذه الاراء هنا بل نكتفي بالقول بأن مشاكل التاريخ الادبي لا تبحث بهذا الاسلوب وهذا التعميم ، فليس في التاريخ ليت ولعل ولو ! وليس مقياس التطور اشتراط وجود الشعر التمثيلي والقصصي ، فأسلافنا لم يطلعوا على هذين الفنين الشعريين ولم يعرفوهما اذ كانا مطمورين فيعصرهم ولمتعرف تمثيليات اليونان الا بعد قرون حتى أن مترجمي العرب الذين عربوا كتاب « فن الشعر » لارسطو لم يفهموا مدلول كلمتي تراجيديا وكوميديا (٤) . وليس معيار التطور بعد هذا ملازمة التجديد الادبي للتقدم العلمي . اما الشعر الفارسي فلم يكن له كيان فني ولغوي واضح يومذاك ، ولم يكن بمستوى التاريخ والحكم والامثال الفارسية التي تركت تأثيرا واضحا في الادب العربي . اضف الى ذلك اننا لا نستطيع ان نحمل التطور اكثر مما تحتمل ظروف العصر الذي يحدث فيه ولا يصح ان نطبق معايير عصرنا على الماضي البعيد . ولكن اراء طه حسين ومن تأثروا به ذاعت وتبناها الكثيرون لا لكونها قاطعة او صحيحة من الناحية التاريخية ، بل لانها كانت تعبيرا قويا عن رغبة المعاصرين لدفع شعرنا الحديث نحو ثورة تجديدية تحقق متطلبات ومطامح وحاجات النهضة العربية الجديدة .

لقد لاحظ النقاد القدماء بما في ذلك المتعصبون للشعر القديم ما في الشعر العباسي او شعر المولدين ، كما سموه ، من خصائص جديدة ومذاهب مستحدثة ابتعدت بكثير من موضوعاته والفاظه ومعانيه عن النماذج الجاهلية والاسلامية الاولى . والحق ان حركة التجديد أظهرت بوادرها القوية الاولى في شعر بشار بن برد وبعض

١ ـ حديث الاربعاء ٢ ـ ٨

٢ ـ انظر مقدمة كتابه « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » .

٣ ـ ضحى الاسلام ١ / ٣٧٨

٤ ـ انظر كتاب « فن الشعر » لارسطو للدكتور عبد الرحمن بدوي وتعليقاته عليه

معاصريه من شعراء البصرة والكوفة . ولهذا كاد يجمع النقاد على انبشار زعيم المولدين ورأس المحدثين وكبيرهم واستاذهم ..الخ ولم يسبغوا على ابي نواس اوصافا كهذه رغم اعترافهم بتقدمه وتفوقه على معاصريه . ولم يمر النقاد والادباء مرورا عابرا بكلمة المولدين او المحدثين بل فسروا مدلولها وعددوا الخصائص الفنية التيتنطوي عليها ، وبهذا رسموا الخطوط العريضة التي كشفت ابعاد التجديد في الشعر المولد واوضحت وجوه الاختلاف بينه وبين الشعر القديم . فالمولد هو المحدث من كل شيء كما جاء في لسان العرب (١) « ويسمى الكلام مولدا إذا استحدثوه ولم يكن من كلامهم فيما مضى » (٢) وكان السائد عند اهل اللغة والادب ان المولدين قد توسعوا في الالفاظ ولكن توسعهم في المعاني كان اظهر واكثر ، حتى قال ابن جنى « المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الالفاظ » .. ويؤيد صاحب العمدة هذا الكلام الذي اورده لابن جنى ويؤكده : لان المعاني اتسعت في الناس لاتساع الناس في الدنيا الخ(٣) .. وكان اختلاط العرب بالاعاجم وامتزاج الثقافات من الاسباب التي أدت الى تطوير الشعر المولد في الالفاظ والمعاني معا كما بين احمد امين نفسه في ضحى الاسلام (٤) وقد ادرك عبد القاهر الجرجاني ما للذوق من أثر في هذا كله كما لم يفته ما يسميه نقادنا المعاصرون بالتجربة ، لعلاقة العفوية بين الشكل والمضمون او اللفظ والمعنى ، فأشار الى تطور اللفظ بتطور المعنى وبالعكس. وهذا ما يبرر به مجددو الشعر الحديث دعوتهم الى توسيع لغة الشعر والتغاضي عن الاخطاء اللغوية والصرفية البسيطة التي يقعون فيها ، كما فعل عبد الرحمن شكري وميخائيل نعيمة وجبران وعريضة .

وقد ذكرت الاستاذة نازك الملائكة أهمية هذا العامل في تجديد الشعر المعاصر ، ولكنها اضافت ان توسع المضمون بتوسع الفكر والذوق قد استلزم اباحة التصرف بالعروض ، وهذا ما دفعها هي وزملاءها الى ابتداع التصرف بالتفعيلات العروضية بالصورة التي عرفناها في الشعر الحر (٥) . والواقع ان القدماء لم يفتهم ادراك هذا ايضا وان لم يتحدثوا فيه بصراحة المعاصرين . فقد حاول ابو العتاهية اضافة وزنين الى العروض . وتصرف الشعر الشعبي القديم في الاوزان ، فظهرت اوزان المواليا والدوبيت وكان ما كان ، وغيرها ، كما ظهر البند فيالشعر العراقي المتأخر ، وان لم يعترف بها النقاد الرسميون . وظهر الموشح للدوافع نفسها ، وعندي ان هناك ظاهرة اوسع من هذا واكثر اهمية واقرب الى ما حدث في

١ ـ لسان العرب ٤ / ٤٨٥

٢ ـ تاج العروس ٥ / ٥٤٣

٣ ـ العمدة ٢ / ٢٣٦

٤ ـ ضحى الاسلام ١ / ١٦

٥ ـ انظر « قضايا الشعر المعاصر »

الشعر الحديث وهي اتجاه الشعر العباسي ولا سيما الغنائي منه الى الاوزان القصيره والمجزوءه . وهذا يدل على ان الشعراء قد وجدوا انفسهم مضطرين الى ذلك بحكم المعاناه والممارسه والتكيف للتجارب الجديده والانصياع لضغط الحضاري المتزايد كالذي عليه حالة الشعراء المعاصرين . وكان تطور شعر الرجز وظهور اتجاهات جديده فيه نتيجه للسبب ذاته . فقد وجد الشعراء ان الارجوزه تصلح للشعر التعليمي كما وجدوا انها خير ما يصلح للموضوعات التي تكثر فيها الحاجه الى بسط الافكار والتاملات والحكم والامثال كما فعل ابو العتاهيه في ارجوزته الشهيره « ذات الامثال » ، وكما فعل ابن المعتز في ارجوزته المعروفه التي صور بها ماسي الحياه والسياسه في عصره . وقد كثر النظم بعد ذلك على البحور التي تحتمل طول النفس الشعري كما فعل ابن الرومي وابن سكره الذي قيل انه نظم قصيده من اربعه الاف بيت في زنجيه . ويذكرنا عمله هذا بالشاعر الفرنسي بودلير .

اما في الشعر الحديث فقد ثبت ان الرجز أصلح البحور للشعر التمثيلي ، اما الشعر المرسل فقد فشل في هذا الميدان فقد (اضاع المنسيتين) اذ عجز عن التعويض عما تتطلبه المسرحيه من بسط الافكار بشعر موزون .. يجذب الجمهور ببلاغته وموسيقاه وترك النثر الذي يصلح للمسرح اكثر من غيره . وما يقال عن وضع الاوزان في الشعر العباسي والشعر المعاصر يقال ايضا عن تطور الموضوعات في شعر كلا العصرين . اذ كان تطور الموضوعات اول موجه طاغيه في الشعر العباسي ، فكان بشار اول واشهر من مارس التوسع فيها واشار الى ذلك صراحة . ونجح بشار اذ لم يبق غزل او مغنية او نائحة في البصرة الا وراح يترنم بشعره ، كما روى صاحب الاغاني . وسار الشعراء على نهجه حتى اذا جاء ابونواس رفع عقيرته بذلك واحدث ضجة كبيرة تمثلت في حملته الساخرة على المتمسكين بوصف الطلول . وكانت هذه الظاهرة اول ما احس الناس بضرورته في ذلك العصر واول ما فطنوا اليه ايضا وطالبوا به في عصرنا هذا . كما اكثر النقاد القدماء من الاشارة اليها . قال ابن رشيق « وليس بالمحدث من الحاجة الى اوصاف الابل ونعوتها والقفار ومياهها ، وحمر الوحش والبقر والظلمات والوعول وما بالاعراب من اهل البادية لرغبة الناس في هذا الوقت عن تلك الصفات » ... الخ (١) .

وعندي ان دور ابي نواس وبعض معاصريه في تطوير الموضوعات كان اوسع واخطر ، فالقضية لم تكن مجرد استجابة لحاجات العصر بتقديم صور من حياة الناس في القرن الثاني وترك القديم للقدماء والصحراء وما فيها للاعراب . اذ يستطيع الشعر المنظوم وفق النماذج القديمة ان يقدم هذه الصور ايضا . فشعر ابي نواس ، وقبله شعر بشار طور شكل الشعر ومضمونه كما نقول اليوم ، اذ تطالعنا في ديوان ابي نواس شخصية جديدة للشعر تختلف عن شخصيات دواوين سابقيه ان صح هذا التعبير . فصور ابي نواس الشعرية في خمرياته تختلط وتمتزج وتتفاعل مع مشاعره واحاسيسه وارائه في الحياة والناس . ولم يخطيء بعض الباحثين المعاصرين كالدكتور عبد الستار الجواري والدكتور محمد مصطفى هداره (١) عندما قالوا بان شعر ابي نواس يعبر عن ذاتية قوية ، واعتبروا الذاتية من الاتجاهات الجديدة الواضحة في الشعر العباسي مستشهدين بشعر كثير لعدة شعراء . وكان الاتجاه نحو الذاتية القوية وما يزال من ابرز خصائص واتجاهات الشعر العربي المعاصر ابتداء من شعراء الديوان وابولو والرابطه القلميه في نيويورك حتى هذه الساعه . وحل عنت ما يقال حول القصص النواسي الخمري وتكاثر الصور فيه . فاكثر الذين تحدثوا عن هذا لم يحكموا على شعر ابي نواس بمقاييس النقد الحديثه . فالصوره الشعريه عند ابي نواس ليست مستقله عن انفعاله بالخمره وتهالكه عليها وحبه العميق لها . بل هي ، اعني الصوره ، جزء لا يتجزأ من (الشعر) في القصيده الخمريه ، جزء تمتزج فيه (التجربه) بتصوير المرئيات وبالشعور والخيال والانفعال والاهتمام لتكون كلها وحده شاعريه لا انفصام فيها . وطبيعي ان ينعكس مضمون كهذا على (الشكل) ويندمج فيه ايضا فقد استطاع ابو نواس ان يطور لغه الخمر تطويرا عظيما ، فديوانه قاموس للخمره ، بل هو اوسع قاموس لها في اللغه العربيه ؛ ولكنه قاموس حي ليس فيه جمود القواميس ! فقد جمع فيه كل ما قدم وجد وجرى وشذ من اسماء الخمرة وصفاتها وادواتها واحاسيسها. وتصرف بالصفة والموصوف حتى ابتدع مذهبا جديدا في صياغة العبارة الشعرية . وعندي ان هذا سر نجاحه وانبهار معاصريه وغيرهم بشعره ، وسر تأثيره في لغة الشعر وصياغة لفظه ومعناه حتى تغلغل هذا التأثير الى الشعر الصوفي والرمزي ولم تسلم منه اغراض الشعر الاخرى . وكاد ابو العتاهية يفعل مثل هذا في شعر الزهد لو كانت له عبقرية ابي نواس . ومع هذا فقد استطاع هذا الشاعر ان يستفيد من طاقات اللغة العربية ليدخل بالشعر الى عالم التأمل في الحيا ةوالموت . ولكن حركة الزهد كانت تنتظر امتزاج افكار الزهد البسيطة بالفلسفة والتهاب مشاعرها الساذجة واهتماماتهاالواقعية الاولى بالسلبية والهروب من الواقع واتصالها بالحب الالهي والوجد والشوق والاستغراق الصوفي ليصوغ شعرا اكثر قوة واصالة من زهديات ابي العتاهية كما ظهر بعد ذلك في شعر التصوف .

ولو نظرنا الى الشعر الحديث لوجدنا فيه الوانا

---

١ ـ العمدة ٢ / ٢٢٧

١ ـ انظر « شعراء بغداد » للدكتور عبد الستار الجواري و « اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني » لمحمد مصطفى هداره

من التوسع في نواح كهذه ، فالعبارة الشعرية المعاصرة تعتصر طاقات اللغة العربية لتستقي منها الفاظا وتنتزع من نموها وصرفها وعروضها المواد الحية لفن جديد يضطره توسع الموضوعات والافكار والمشاعر والظروف والحاجات المادية والمعنوية الى توسيع صياغته اللفظية والمعنوية . ويزداد هذا التوسع بسرعة البرق ، فقد غدا عالمنا صغيرا جدا تأممت فيه الافكار والمذاهب الفنية على نطاق عالمي . ولم يقتصر الامر على التعقد العائد من الفكر والعيش بل تعداه الى التبدل والتقلب ، بل الكفر بالمقاييس والتمرد على كل شيء . فقد تغيرت أكثر المفاهيم وانقلبت اغلب القيم وزعزع تطور المواصلات والاسلحة والحروب والنظم الاجتماعية والسياسية وشائج الحضارة الانسانية وروابطها المعنوية . وازدحم الوسط الفني لا العربي فقط بل في العالم اجمع بعشرات المذاهب والنظريات ، فاضطر اهل الفنون من شعراء ومصورين وغيرهم الى اعادة النظر في مجموعة القواعد والتقاليد والاساليب الفنية من حين لاخر . وهنا يحسن ان اعود الى الاشارة الى بعض ما أوردته نازك الملائكة في كتابها القيم . والحق ان هذه السيدة ينبوع ثر جدير بالاجلال والاكبار لو مضت في انطلاقاتها الفنية والفكرية دون ان تتأثر بضغط السلفيين المتزايد . لقد اعجبتني جدا اشارتها الى ما في الفن العربي القديم من تمسك مستمر بالتناسق وبتكرار التناسق . أي ماسميه اهل الفن بالتناظر وشرحت تأثير هذا التناظر على الفن عامة بما في ذلك الشعر العربي والعروض على الاخص . ثم ذكرت ان من جملة الدوافع الى ظهور الشعر الحر ابتعاد الفن الحديث ولا سيما فننا العربي عن قاعدة التناظر القديمة . وبينت أن هذا يستدعي أن يعيد الشعراء النظر في اوزان الشعر لتلائم القواعد والاساليب الفنية الجديده . ويا لها من التفاتة فنية صائبة ، لان الشعر اليوم في سائر ارجاء العالم اول ما يتأثر بتطور المذاهب والاساليب الفنية المستحدثة . وفي هذا خير كما فيه شر ، ولكن الشعر العربي لا خوف عليه لرسوخ قواعده وقوة شخصيته . فالشعر العربي الحديث يتطور كما تطور الشعر العربي السابق . وثورة التجديد سواء جاءت في الشعر الحر ام في الشعر العمودي ماضية لتماشي التطور العظيم في الحضارة العربية والحضارة الانسانية . ومعذرة فان هذا المقال سيطول ولهذا اود ان اتعجل بكلمة لاهل الشعر الحر ، وهي ان الشعر لا ينظم للقراءة فقط بل يجب ان يصلح للغناء ، وان عروض الخليل كانت منسجمة كل الانسجام مع الحان الغناء العربي او الاصوات كما سماها الموسيقيون العرب . وكتاب « الاغاني » يضع امامنا الدليل الدامغ . والموسيقى العربية المعاصرة لا تستطيع ان تخرج على قواعد الموسيقى العربية القديمة ، فهي وريثتها الشرعية . والذوق الغنائي العربي المعاصر وأن كان يتغير ببطء ، ويجب أن يتغير ويكتسب ما هو مفيد من الموسيقى الغربية ، ولكنه ما يزال مرتبطا بنظام العروض وتناظر تفعيلاته والاشطر ، ولا بد للشعر الحر اذا أراد النجاح ان يشق لنفسه طريقا الى المغنين والموسيقيين وان يرضى اذن الموسيقار والمغني كما يرضى اذان محبي الشعر الذي يقرأ ويسمع .

ولا بد لي من ان اشير ايضا الى ان التجديد في الشعر لا يعني مطلقا النظم على اوزان جديدة ، فكم من شعر سخيف في (تراثنا) القديم ! وكم من شعر جيد في شعر الشباب حتى عند الذين ما يزالون يتخبطون . وعوامل التجديد الظاهرة اذا تشابهت بين حركة قديمة وحركة جديدة فهذا لا يعني ان ثمراتها ستكون متشابهة ، فالشعر المعاصر أغنى من الشعر العباسي في نواح كثيرة . وسيزداد ثراء مع الايام ، والشعر العباسي أغنى من الشعر الجاهلي .

وبعد فان المقارنة او الموازنة بين ثورتي التجديد لا تنتهي في مقال او مقالين ولا يسعها كتاب صغير ولن تشفي الغليل اذا اقتصرت على بعض الاتجاهات والمظاهر في شعر العصرين ، فالشعر كلمة صغيرة ولكنها سحرية تنطوي على عشرات العناصر والموضوعات تحتاج الى مقالات ومقالات ولعلنا عائدون .

بغداد **علي الزبيدي**

الحي العربي

« لقد ألقت بنا العواصف مرغمين على شواطئك »
يوليسيس

شوارعها الفساح تضيق حين تلامس الحيا
وتنحدر العمائر تنبت الفطرا
بيوتا من رقاق اللوح والقصدير ملوية
على اعناقها تتسول القرميد والصخرا
وتدبق بالصبايا الخادمات وبالبغايا حولها الدنيا
كأن البحر يقذف كل يوم عند مرساها
رذاذ الذل ، والسيلان ، والآها
كأن الحي لا يحيا

✶●✶

وفي اسواق روما : العبد والسيد
وعبر قناطر الرومان يجتاز الارقاء
ممرا عسكريا ...
ـ ايهذا البربري الساقط المولد
لقد اخلفتني الموعد
ولم تأت اختك الصغرى عشية امس ...
عبر قناطر الرومان يجتاز الارقاء
ممرا عسكريا ،
والرذاذ يسيل فوق وجوههم ،
ويسيل تحت المعبر الماء

✶●✶

وتحت مصارعي الثيران تشهق نسوة السادة

✶●✶

اعود اليك ، يا حيا من الالواح والقصدير والقمر
يهز نخيلة حجرية الشيص
ويرقب كل ليل نجمة السفر
وخطوة سيد يأتي مع الريح
ليزرع ارض هذا الحي بالنعناع والشيح
ويبني مسجدا ، ويطير بالبشر

✶●✶

سلاما ، ايها الحي الذي لم نغترب فيه
ولم نطعم مآكله ، ولم نترك مقاهيه
سلاما ،
ايها الاعمى المغني قصة التيه
ويا متسوليه
وباعة التبغ المهرب ، والافاويه
ويا شيئا يفوح على ازقته ، ويزهر في نواحيه
. . . .
شممت ، على البعاد ، مدينتي فيه

الجزائر — سعدي يوسف

✶ الحي العربي في مدينة « مليلية » من مراكش المحتلة .

الإطار الفارغ

رصعته بالعاج
يد صانع هرم
قالوا : حكيم فر من احدى قرى الجن
متشرد ينسل من ظلم الى ظلم ..
يطوي دروب الكون يبحث فيه عن ركن
عن مستقر ناعم ساج
نمل طوال الليل متكىء الى كرمه
او ناقر في مفرقي نجمه
فجرا ... ليصنع طرحة ماسية التاج
ويزين جبهة كل قلب شامخ الالم

***

رصعته بالعاج
يد صانع هرم
مارف ازميل بما صاغته من فن
ومشت على أبعاده السحرية الظل
اطياف غابات من الابنوس والصاج
لتضم رسما لي
جهم الملامح مبهم الشكل
نكتت عليه انامل الرسام شيئين
سأما وشوقا في فراغين
في شكل عينين
عافتهما نفسي وضجت بالنقيضين
فأزحت رسمي الكالح اللون
وطرحته في قبول اهمال
لاريح قلب أطاري الغالي
من وجهي المربد .. من شكلي .!

***

وحشرت فيه وجوه آبائي
من خيرين .. ومن اعفاء !
فرأيت سرب عناكب ينصب كالسيل!
يلقي الشباك يحوم حول اطاري الغالي .!

***

انزلته .. ونفضت اكداس الغبار
عن وجهه .. وفتحت ابواب النهار
فلمحت شيئا صاح قلبي : لو يعانقه الاطار
واذا برسم بنيه ــ يلج الاطار ــ
حسناء كانت تعزف
بمعازف أوتارها من مهجتي
حتى اذا مست مفاتنها انامل شهوتي
جفت .. ولما يبق الا هيكل فوق الجدار .!

***

هذا اطاري المترف
علقته في برجي العالي
واحطته بشموع آمالي
أرنو اليه واهتف
كأجل تمثال .!
وانا افتش في خبايا غرفتي
عن صورة .. عن ومضة .. عن غاية
شيء يليق بتحفتي
عن مبهم ارنو اليه ولا اراه !.
وأهم أبحث في شوارع بلدتي
متأملا وجه الحياه
متفحصا كل الجباه
مسترفدا ما يرتضيه اطاري الغالي.!

***

وسمعت همس الناس عن رجل كبير
نعتوه : ان جبينه قمر ، وراحته غدير .!
يسقي براعمهم يشتت جند يأسهم المرير
فرجعت احمل صورة الرجل الكبير!
حتى بلغت اطاري الغالي
فوجدته ، واخيبتاه !!
من زج تلك الصورة الخجلى
قطا يداعب قطة كسلى
ويدين حانيتين من شيخ ضرير
ترعاهما نظرات اطفال !!

***

هذا اطاري المترف الغالي
هذا فراغ حياتي الجوفاء طوقها الاطار !!
نهرا من الاوهام يجري حول اغراسي
يجتر اكداس الغبار
ليلا .. ويركض في النهار
لا نفحة فتبل انفاسي
لا ومضة فتمس اغلاسي
لا صورة .. لا زخرف
مما تخط انامل الناس
هذا وجودي الاجوف
هذا حياتي العفنة الجوفاء يحصرها اطار !!

بغداد — **محمد النقدي**



أدونيس : شاعر التعرّف والتردّد والتحوّل

بقلم خليل أحمد خليل

لادونيس ، علي احمد سعيد ثلاثة مؤلفات شعرية : مجموعة وكتابان . مجموعته تدعى قصائد اولى ، وتحتوي على قصائد متنوعة ، ليس لها شكل واحد او روح واحدة ، الا انها تهدف جميعا استقصاء العالم الصغير المحيط بالشاعر ـ الضيعة والاب والموت والحب والوطن . هنا يحاول الشاعر ان يرى ، ان يدفعنا لنرى ونتأكد ان ما نتوهمه وما نعرفه ليس كل شيء في حياتنا . الواقع الذي يقدم نفسه عاريا يحتاج الى بصيرة انسانية ، مخترقة وهائلة ، دافئة ومليئة ، تهز الكيان وتركز اوراق النفس على غصن الكون والضوء .

في « قصائد اولى » بداية النهم والتبصر .. نهم التعلق بالعالم والتوحد به ، والتبصر في شؤون الحرية والعمل والنضال الوطني . أدونيس شاعر يغامر في الكون ، وخارجه وضده . انسان يرى الكل فيرى العالم ساحرا .

شعر ادونيس شعر الكل المطل ، شعر كوني هلامي وصلب في آن واحد . اول رؤيته تبدأ في ابتكاره بعالم لا وجود له فيرى ان ضيعته « تغفو بلا جفن » ويرى ايضا ضيعته تولد وتبكي وتحيا كانسان فهو يؤنسن الطبيعة يقول :

« ضيعتنا تبكي بلا جفن
مصدورة اللحن
تقول هدمت فمن يبني »

الضيعة تتكلم وهذا غير معقول . وهذه ليست بدعة ، انها طريقة عربية قديمة ، تقول : اراد الحائط ان يقع وفعل اراد لم يستعمل الا للانسان . يجب ان نلاحظ ان الانسان العربي شاعر قبل كل شيء وان لغتنا هندسية وعلمية وشعرية في وقت واحد .

الا ان شعر ادونيس ابعد ما يكون عن الشعر الوصفي الساذج . انه احساس وكل احساس تمثل ونضج وتعمق ، وكل تعمق ارتفاع وكل ارتفاع تغير ومعرفة ، حينما يتغير الانسان الادونيسي يتغير معه العالم ويحدث ما لم يحدث .

« كأنما ، من يأسه ، شمسه
تغيب في الشرق »

ماذا يغير العالم سواك يا طفولة ؟ الطفولة انفتاح كياني على المستقبل (الزمن) وعلى الجسد (المكان) . الطفولة حرية تمتد كالالوهة صاخبة طرية حية . بالطفولة يرى الانسان نفسه اكبر من ذاته، ويرتفع فوق مصائب جسده ويومه ومجتمعه ، بالطفولة نبرأ ، فيا طفولة :

« نقلي خطوك في الافق الرحيب
كل خطوه
ملعب يولد فيه المستحيل »

ان حياة الفرد كلها طفولة واحدة في نظر الشاعر . ويجب ان نفهمها بمعناها النيتشوي ـ كما في زرادشت ـ الطفول هي المقدرة على التحول والتعرف والتكيف ، المقدرة على الانتفاض والتمرد والهدوء والبناء ـ « الطفل حركة جديدة » . هذا لا يعني ان المغامرة الكيانية تمنع الانسان من معاناة الدوار الروحي حيث يبدو طفلنا الرجل :

« متفسخ القدمين ، مسلول الطريق
متيبس الاعماق والدم والعروق
امشي كمن يتقهقر
وبحاله يتعثر »

ان بناء هذا المقطع وصوره له ميزتان . الميزة الاولى للبيتين الاولين انهما خاليان من الافعال ولهما صيغة التقرير والبيتين الاخيرين انهما يحتويان على ثلاثة افعال . ففي الاولين جمود وتيبس وفي الاخيرين حركة وتعرف وتمرد . الطريق مسلول ـ هذه هي العتبة الاولى التي سيمر فوقها ادونيس الى عالمه الشعري الواسع . يباس وجفاف . ويصرخ الجرح في الداخل في الرئة في القلب والحلق والشفتين : « بلادكم ليست هنا » وهذا النداء هو دعوة للثورة ، وكل ثورة تفرد بفهم حقيقة وتعرف من نوع جديد ، شعري غالبا ، هذا النداء توهج وتألق . وكيف يستكين الشاعر ؟ وفجأة يرضى . لقد حصل التغير « ومشى الامام وراءنا » .

الشاعر لا يهدأ . كيف يهدأ وعينه غريبة ليست كعيون الاخرين الجاهزة ، ليست عضوا فحسب . صحيح ان لها وظيفتها كسواها الا انها نبع تحول وجاذبية . العين التي ترى بيت الشاعر « غيبا وراء الغيب » . وترى فراشه « صدىء الحاجبين » وترى الشاعر في الشاعر . العين لغزنا الاول وهي ثروتنا وتراثنا كشعراء . عين تصل الافق بالغد والروح بالصخر وتدفع الزمن تحت اقدامنا فيتحرك الصمت واليأس والحب وتستيقظ البطولة كاله .

وادونيس صديق الجوع والحصير ، صديق الحصير الذي لا يتسخ ولا يبلى ، الحصير الذي « قدرنا البقاء له والخلود ولو تخ عودا وخيطا وشكلا ... » ذاك انه قدر « ان نغير معنى الحياة ... » قدر روحي داخلي ، قدر الابطال ان يهزموا الموت بدمهم . ومحاولته في الخلق الصادر عن معرفة ويقين لا تخلو من قلق مضيء ، قلق محبب كالمصير يأتي شفافا مليئا وكشافا فهو انساني كأخ :

« يا قلقا يولد في طريقي
يا فجر يا رفيقي »

وكيف يمر به الاخرون ؟ يمرون كبارا احياء كشلال عشب، كريمين كغيمة وهو يعطي نفسه قبل كلماته ، يعطي نفسه في كلماته :

« وامس فرشت غطاء لقبر طري
وكنت ركيزة خيمه »

الحب اول وردة روحية تعيش في قارة الجسد ، وترتسم على خرائط الاحساس كنبع يحفر مجاريه ويروي الغابات والاشجار المثمرة والوحشية ، يغمر الحصى ويفتت الصخور ووحدها الاسماك والعصافير والبشر تعرف الماء بعمق وتصير ماء اي خالقا يبتهج بذاته وبغيره . الشعر الادونيسي القادم سيختلف في بعض مناحيه الا انه سيدور حول محور ثابت : الحب . الحب الذي هو الكره والضياع والبحث والرفض والموت والسحر والكواكب والالوهة . كل شيء عجيب . انني مندهش، مأخوذ ، مرتبط بالاعمق والاعلى . لا تتركوني اكاد اسقط في قطرة الندى : يصرخ الشاعر . ويكمل :

« ما انت الا حلم مبدع   غيم في جفني ولم ينجل
تهدر فيصدري اسراره   يبين لي فيه الذيلا يبين »

***

فما يطبع كتابة ادونيس هو الانفعالية الواقعية في هذه المجموعة،

وقد اخذت على عاتقي كناقد وشاعر مهمة البحث عن ادونيس في هذا العالم من الكلام والحروف من ابجديات الدم والتراب والتودد . مهمتي محددة : كيف يعرف ادونيس العالم ، كيف يرتبط بـه ويرفضه ، وكيف يتبادلان حيابيهما ؟ أدونيس في العالم ، كيف يرتبط به ويرفضه، وكيف يتبادلان حيابيهما ؟ ادونيس في العالم . فكيف يسلك فيه ؟ ماذا يحس؟ ماذا يقول لنا ؟ ما هي علاقته بالله والكون والانسان ؟ مهمتي واضحة وليس لي ان أقيم بحثا لغويا ولا ان أبحث فيما اذا كانت قصيدة النثر شعريه ام لا . لقد آن لنا ان نفصل الاحساس الشعري عن فقه اللغة العربية ، وان كان هذا الفصل مرتجلا فهو الحل العملي الممكن لتقديم الشاعر كشاعر لا كعبقري في تخريج الالفاظ وخوانم الكلام . مهمتي ان ارى شعر ادونيس من الخارج — وهذا يفترض الحياد والحياد نوع من الموت ، والشعر حياة — بهذا اخطىء غايتي . نقد الشعر يفترض تبادلا حيا بين الناقد المبصر ذاتا والشاعر البارز غرضا . ما يفصل الموضوعية عن الذاتية هو التخيل ، اما الواقع الحي فيربط كل شيء ويمزجه ببعضه . نحن واقعيون في احساسنا وكتاباتنا والتخيل هو تتمة لواقعنا — هو مستقبل من نوع آخر ، انه الانفتاح .

النقد الحي يفترض الامتزاج ، دون الانحراف ، يفترض التفهـم وكل تفهم مشاركة وكل مشاركة تقرب ومحبة . النقد هو تقديم شاعر او كاتب كما هو لا كما نود ان يكون . وكل نقد يفترض شخصـا غير موضوعي في اقتراحاته وافتراضاته ، الا ان هـذه الاخيرة تصير موضوعية اذا اكدها شعر الشاعر .

اقول ان شعر ادونيس في « قصائد أولى » يغلب عليه طـابع الوصف الانفعالي . هذا افتراض لا تقرير . ولنر ذلك موضوعيا اي علميا . فالناقد مهندس حقيقي — يهندس الافكـــار والاحاسيس والافتراضات ويرفع بناء جديداً للنقد .

يقول ادونيس :

« محراثه يفتح ابوابه

للممكن الاغنى

يبعثر الفجر على حقله

يعطي له معنى »

هذا احساس بالمحراث الفاتح الابواب لكل ما هو اغنى وممكن . والممكن هو المعقول والمستقبل . واذ يبعثر الفجر على حقله فحتـى يضيئه . والاضاءة معرفة ايضا فهي مشاركة للتراب في تفتحه وللنبات في ارتفاعه . الشعر يسير كالحياة بخطى ناضجة قوية ومثلها يوغل . شعر واقعي جدا وسامر مثل اللغز والعمل واليد التي تبني والشهيد والثائر والمناضل . اليس النضال ذروة التحول ؟ وهكذا يبدو الحب طرفا لكل سماء . انه نهاية الاعلى وهو وحده وجهنا الباقي . ولمـا رأى كيف تاهت عين الارض تأكد أن عليه ، كشاعر ، ان يغير الاشياء بعد أن سئم معرفتها — كما هي — انه يتوق الى سواها .

هذه المجموعة تحمل في طياتها بذور التردد والتحول عند الشاعر، الا انه سيعمق ذلك في كتابيه « اغاني مهيار الدمشقي » و « كتاب التحولات ... » . انه لا يرى الاشياء العادية . ما يراه هو المستحيل الممكن :

« قضيب من الثلج : ها صار نارا

ونز وذابا

وغيب كل دخان وغابا . »

هذا الرائي العارف ، الذي يجعلنا نرى ونعرف ، وهو لذلك نبي ورائد ، يتردد ويتحول مع اشيائه ودونها وبعدها . ويرى كتبي اذغالـي ما لم نره ، ما لن نراه ابدا . يرى « الجمر صار عينا لقضيب الثلج والنبع وجها له » . هنا يلعب الشاعر بالمعطيات قاصدا بذلك الثورة. الثورة تعني ان يغير الشيء دوره ووظيفته ومركزه وبنيته ، ان يثور الشيء ، بروحه ، ضد نفسه ، باحثا عن جوهره . الشاعر هو الانسان الذي يفعل ما لم يفعل . والطبيب هو المنقذ والقائد هو الواجد حلولا جديدة لمشاكل معقدة . ويبطل الثائر والساحر والطبيب والقائد حينما تبطل ادوارهم هذه ، وكذلك الشاعر . الان علينا ان نفهم بعمق ما هي ركيزة الشعر الاساسية . ركيزته الاولى هي البحث والكشف والبصر الاخـر .

وحده الشاعر الحقيقي يرى « في الحجر التائه لون القلق » كل ما يتوقف يموت . حيث نبدأ الحركة يبدأ الله وحيث هناك الوهةهناك قلق . حتى الشاعر الحجري يتحرك . وحده الشاعر يحس بالحجـر التائه ، ويرى « حجر الضوء » ويتنفس عليه عمره . وقد نتساءل ماذا تعني لنا صورة كـ « حجر الضوء » لادونيس أو «نحت جسر الذرعان» لابولينير . هذا يعني أن الشاعر يريد ان يجسد ما لا يجسد ويقدسه لنا ، يجعلنا نحس به ، لاننا كبشر ، ذوو حساسية محدودة ومتنوعة وامكان الحساسية الانفعالية متيسر لدى الجميع . كل انسان شاعر ، وكل شاعر ثورة وحياة . الانسان الباحث هو مجد الانسان الخالد . الوطن الذي نحب هو الوطن الذي يخلقنا ونخلقه — لا الوطن الذي يرقد فوقنا كصخرة أو الذي نتاجر به كعنزة .

الارض في نظر ادونيس معبد يتاله فيه الانسان ويرى نفسهكنفسه:

« خلافتي — فأي شيء انا

ان لم أكن ، وحدي ، خلافها ؟ »

وفي الغد يرى بمعرفة صادقه ان « صدورنا تولد مشلولة » فيحزن الشاعر ويكتئب . حزنه ثورة وكآبته وعد وكل وعد ارتبـاط وترقب لمعرفة . والتعرف والحب بداية لكل تحول . المعرفة تردد ، قلق ، ضياع ، والضياع كما سيقول « القى وسواه القناع . » ففـي « مشروع لتغيير الاسماء » تبرز كل معالم الطريقالادونيسي القادم. يقول:

« امس ، فأره

حفرت في رأسي الضائع حفره

ربما نرغب ان نصبح فكره »

لذلك بعث بلاده ممكن وضروري . ممكن لان الاشياء تستطيع ان تغير ادوارها وكذلك الاشخاص ، وضروري لاننا نكاد نتحطم تحت دواليب الاشياء العفنة التكرارية القاتلة — ضرورية هي النهضة لكنها صعبة وها هو « جرس الشعوب يرسم وجه بلادي بلهيب النبوة » وكل نبوة بشرى ورسالة ونضال . كل نبوة خطة واشتياق ونوق لحياة اخرى . النبوة هي النشوة والعمل هو الحياة . فهنا النبوة هي الفكر والايمان بالفكر والعمل هو الجسد الذي لا يفارق حبيبته الفكرة وهكذا :

عند نجمين على مشرق شعبي

عند قلبي

يختبىء العالم كنهه .

الشعر الادونيسي هو غير التجريد والسريالية والصوفية الكاذبة. انه قبل كل شيء محاولة في خلق انسان جديد في عالم جديد .وهو بذلك اقرب الى الحلاج الشهيد ، منه الى صوفي اخر . انـه روحي انفعالي خلاق ويرى اعمق ما في الواقع ، يرى جوهر العالم من خـلال صغائره ويرى الروح من خلال نفسها . هذا صعب جدا ، ولا يصلاليه الا المتوحدون الباحثون . فالشاعر الحي يعانق ينابيع الضوء والماء والحمى ويكشف لزنابقه ترابا ومناخا لا يشبهه تراب او مناخ .

« صدري مع الشمس ، فأي الذرى

مر بها صدري ، ولم نكبر ؟ »

شاعر مع الاشياء لا ليبثها حزنه برومانسية او فرحه بصوفيـة بلهاء ، بل ليعلن مجد نفسه ، ويرفع راية جرحه الصلدة ، ويعترف بنفسه امام نفسه . ادونيس شاعر فيلسوف . شاعر الاشياء الحية ، التي دخلت في جيشه المتموج . ادونيس يعيش مع الاشياء وكالضوء لا ينبهر . وهذا ما يميزه عن كل شاعر اخر . انه يفعل ويبهر . انه الموسم المنتظر . وكل ما يحبه وما يكرهه ينتظره. وهو منفتح بطفولة على العدو والصديق . وحينما يصف العامل يصير اكثر من ساحر :

يا زرعه ، ينبت في جفونه وبورق

كأنه اجنحة مزغبة ترفرف

وفي غد على ضفاف المنتهى يطوف

له السماء جبهة وقامة ومعطف »

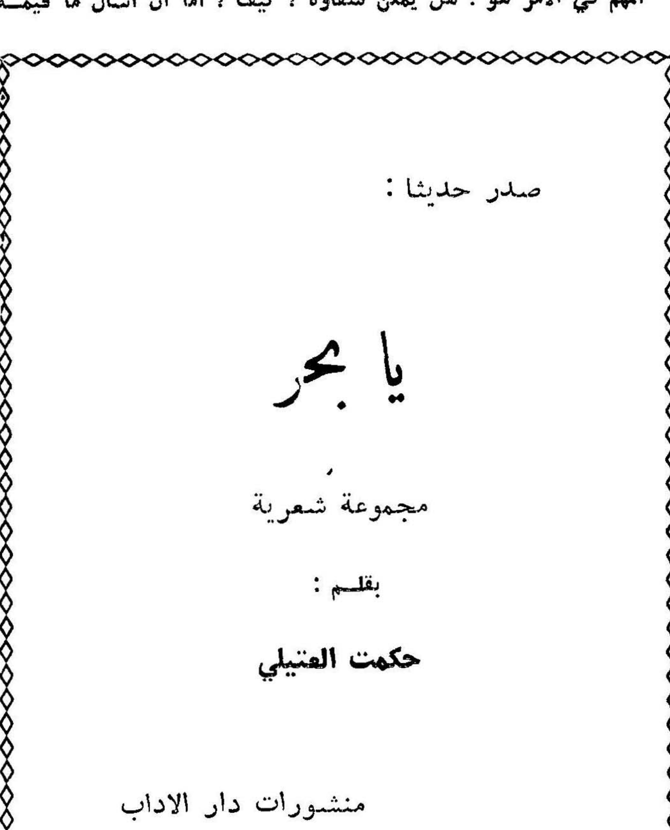
أنسن كل شيء ، حتى كان الانسان هـو الشاعر فقط . والعمل يفترض التعاون ، فلنر ماذا يحدث حين يصير التعاون الانساني هو القانون :

« سر معي يحفر على الارض اليقين والحنين
سر معي نفتح على المغلق بابا وكتابا
« سر معي تشبك على الحلم الجفون
ويكون
كل ما ليس يكون ،

هكذا ينتظم الممكن والمستحيل في سبحة واحدة قصد التعرف على جوهر العالم . التعرف هنا وليد التجربة الوجدانية اكثر منه وليد اتخاذ موقف خاص . العالم في شعر ادونيس هو ابن الحواس والجسد. الاشياء – ولا السرطان يفعل ذلك . ولـو كنت رجل ايديولوجية لقلت العقل وهو يجمع الاشياء ويفصلها كخيط الهي حاضر – غائب . العقل اله لا يرى . اين انت ايها الغائب الحاضر ؟ يود الشاعر لو ينضج سؤاله في فمه ودفعة يتكلم . حجر تحت اللسان وفوقه والحنجرة راكدة كبركة حجرية .

« عبر ايامك في المستقبل
موعد لم ينجل
لك فيه طفلة ترضع ، كالثدي ، السنينا
وسوي لك يسراها ، من السحر ، يمينا »

ما هو موقفي كناقد من هذا السحر ؟ اسأل ايضا ما هو موقف الطب من السرطان ؟ هنا لا ادعي ان السحر كالسرطان يحول جوهر الاشياء – ولا السرطان يفعل ذلك . ولو كنت رجـل ايديولوجية لقلت انني ضد او مع . لكنني اقول كناقد علمي : السحر موجود ، ولو كنت امام مريض مصاب بالسرطان ، لقلت : ثمة مريض مصاب بالسرطان . المهم في الامر هو : هل يمكن شفاؤه ؟ كيف ؟ اما ان اسأل ما قيمة



الحياة والشفاء فأصير عندئذ شاعرا او فيلسوفا . اذكركم انني ناقد هنا ، وكل ناقد عالم . مهمتي رؤيه الاشياء وتوضيحها لا تأييدها او دحضها .

وعندما يقول ادونيس : « كل شيء عندنا ينحت صدره » يقول احد القراء لم ار ذلك . هذا غير ممكن نقول امرأة . هذا جميل يقول القارىء الشاعر . هذا نوري وخلاق يقول الثائر وهذا تأله يقول الحلاج في القرن العشرين .

بعد أن يكتب الشاعر قصائده يبقى له رأي واحد كسواه . رأي الشاعر في كتابته هو رأي ما بين الاراء وليس اهم شيء فيها.ورأيي انا هو وليد حدقة خاصة ارى بها العالم الشعري . هذا نقد لشعر ادونيس . وخطأ أن نقول انه النقد . كما اخطأ حجازي وقال عن شعر ادونيس انه الشعر . ال التعريف اطلاق وكل اطلاق مجازفة ومخاطرة وهذا الشعر يمثل تطلعا لجيلنا ما بين المطلعات وشعر ادونيس بعض شعرنا وادونيس شاعر ولا يجوز أن نقول انه الشاعر . غاية الاحساس غير عقليه اما الاحساس فيتم بطريقة واقعية عقلية ومادية .

نهل ادونيس من التراث العربي تراثا عربيا حوله شيئا من ذاته هو . « يد الموت » عنده غير بعيد عن « يد الدهر » التعبير الذي استعمله أسلافنا . الدهر هو الابدية والموت وهو الاله – او الاقوى على الاقل – . وادونيس ينفذ بطريقة محكمة الى غرضه في كلماته – انه يبوح لنا ببعض نفسه . احيانا كما هو واقعيا ماديا واحيانا كما هو واقعيا انفعاليا . وفي كلا الحالتين يقدم نفسه مرئيا وغير مرئي. ادونيس يقدم ادونيس والاخر فيه . انه يعرف نفسه .

« كان اله الحب مذ كنت –
ما يفعل الحب اذا مت ؟ »

تلك هي بداية كل شعر جميل احبه العربي او اكثر العرب على الاقل . احبوا المغالاة والمفاخرة ، واحبوا ان لا يقولوا ما يريدون قوله. احبوا ان يخالف ظاهر اللفظ معناه كما قال ابن فارس . في الشعر يتحول المعاش الى بناء ، تتحول الحصى الى هرم والكلمات الى بناء عجيب والاحاسيس تغير مواضعها والزنبقة المغروسة في الصخر تغرس في القلب والعين ترى نفسها وسواها وكالهواء تقترب .

« مرثية ثالثة :
على بيتنا ، كان يشهق صمت ويبكي سكون –
لان ابي مات ، اجدب حقل وماتت سنونو . »

لست وحيدا فكل ما هو داخلي وخارجي معي وضدي . يشهد لي وانكره . ينكرني فاشهد له . اننا اعداء الاصدقاء واصدقاء الاعداء. يسأل الشاعر بارق :

مـن انـا ؟
قال لي ، الان ، صدى منك :
« لا عمر للسر الذي يحكي
عني او عنك »

او يجيب :

« غيمة انت ، غير انك كالغيمة في الافق ، تفتحين السماء . »

ولا يبقى شعر ادونيس سائرا على وتيرة واحدة بل ينقلب ليصف الخارج ويقدمه ببرود احيانا . وهكذا لا يخالف العرب في مخالفة ظاهر اللفظ معناه . فيضيف الاشياء الى بعضها : الجديلة الى الحب. فتصير جديلة حب . يضيف المادي الى المجرد . والحب وان كـان متخيلا فهو المتخيل المعاش . ويضيف الجديلة الى العتمة – فتصبح سوداء . ولو كان الشعر اشقر لقال جديلة ضوء . او شلال انـوار واحزان . وادونيس يرى الجديلتين مختلفتين لونا ولكنهما :

« كنا فورتين
تشد الشفاه الى حلمتين
الى شفتين »

الشعر يجذب الى الاخر . انه الاخر المظلم المضيء فيه . انـه كالانا والاخر .

« اكتب : حبري صخرة وانملي غبار . »

مسه الجرح فرأى نفسه واشياءه تتغير : « حتم ان نغير الارض ـ فما لنا اختيار » وقد حتم على الارض ان تتغير دون ارادتنا ـ يحسن الا ننسى ذلك . والخارج الذي يتحول يحتاج الى امرأة يولد فيها وان كان بحرا :

« حين يموت البحر يبعث في نهدين »

ثانيا ـ شاعر التردد :

نجد في « كتاب اغاني مهيار الدمشقي » محاولة انسان فياقتحام نفسه . ادونيس يرسم روحه وجسده ويكتب اسماءه فوق الماء ونحته ويتردد ـ لا يختار حتى نفسه . مع هذا يستعير لغات الاشياء جميعها ويرى كل شيء . انه نموذج الانسان العالمي ـ انسان البشر ـ وله لغاتهم جميعا . وكانه استقطب الكل روحا وحجرا وفرخ في ماء قلبه وعاش مخلصا لنفسه في عينيه فرأى ما لا يرى . هنا كشف لعالم لا يتم ، عالم قتيل يتيم مثاله . كل اللغات الارضية والكوكبية تتضافر لتكون لغة جديدة هي لغة ادونيس . ويجدر ان اضيف ان التفكير العقلي يغلب على قصائده ، الا انه متصل بشفافية ، بتجربته المعاشة وبواقعه ، فيأتي شعره حارا عميقا . يثير ويرجف ويهدم شيئا فينا . فنسير في اتجاه اخر. الشعر متردد كالشاعر لكنه مكرس للبحث بتوتر ورزانة .

يبدأ ادونيس كتابه بمزامير ـ لا يربطها بمزامير المقدس سوى التسمية ـ . والمزمور هو وصف لمهيار (ادونيس) وتجسيد لاحواله وتقلباته في العالم . فمن هو مهيار ؟ قبل ان نعرفه يجب ان نعرف وضعيته : « ينتظر ما لا يأتي » وضعيته هي وضعية المرتكز على الماضي والممتد في المستقبل كابدية خاصة . انه الباحث لذا فهو « فيزياء الاشياء يعرفها ويسميها باسماء لا يبوح بها » . ويحسن ان نلاحظ ان الله قد علم ادم الاسماء كلها ـ ومهيار هو ادم لكنه اكثر منه : « انه الواقع ونقيضه ، والحياة وغيرها » ولعل التردد ناجم عن عدم ارتباطه ووفائه للاشياء وثقته بها ـ فقلقه هو قلق الخالق لا قلق المخلوق . انه اكثر من مهيار . لكن كيف يحيا واين ؟ « محفورة كلماته في اتجاه الضياع الضياع والحيرة وطنه ، لكنه مليء بالعيون » . فمهيار هو الشاعر الرائي . مهيار هو المبصر فينا ، وهو دمشقي ، اي غريب يأتي من البلاد الاخرى مما يزيد في مأساوية وضعيته . يقترب من الانسان ولا يعتبره كرمز ، ككل بل « يقشر الانسان كالبصلة » وماذا تراه يجد من يقشر البصلة بحثا عنها ؟ هكذا يفقد الاخر موضوع البحث وحدته الكيانية وينهار امام هذا الباحث ـ فتصير الحيرة موضوعية وذاتية ويكبر التردد . ذلك ان مهيار « لا اسلاف له وفي خطواته جذوره » فكيف يصل الينا وماذا يربطنا به ؟ انه لا شيء ولا انسان . انه اللاموجود واللاواقع واللامتجسد ، لكنه من حيث الامكان موجود بجوهره ومتجسد في الانسان ابدا وليس في لحظة . عسى يكون في ذلك مقدرة الانسان على الاستمرار . ولكن هل يمكن ان يكون الانسان ابن ذاته مكتملا بنفسه . هل الطبيعة الخلاقة هي كل شيء ؟ طبعا لا . الثقافة هي التي تجعل الانسان يتميز في بعض النقاط عن سواه ولولا التباين الثقافي ـ التعريف الجديد للتفاوت الانساني ـ لتساوى من حيث القيمة كل الافراد . ويحسن ان نلاحظ ان ادونيس يقصد بذلك انه بر لم يمس . انه ادونيس حقيقي « يأتي كرمح وثني » و « يحتضن الارض الخفيفة » .

ومما يبعد الشك بالوهة مهيار كونه يعيش مع الناس وهو مثلهم الا انه يحس بفجيعته الكيانية فيرى انه « وجه خانه عاشقوه » ومهيار اكثر من تائه ومتردد : « مهيار ناقوس من التائهين » وضروري استعمال كلمة « ناقوس » في هذا المجال لايصال الفكرة كما هي بواسطة الصورة . نجد في القرآن الكريم « ويبقى (وجه) ربك » والمقصود « يبقى ربك » فلماذا استعملت كلمة (وجه) . نفهم من هذا ضرورة تجسيد نوع البقاء وتشخيص الاله . وكذلك عند ادونيس ، نفهم نوعية مهيار ـ انه ناقوس من التائهين فهو هيكل يقصد لا آت ليركع . وهو يحيا لانه مرتبط بالاشياء وحينما يفقد خيطها تنطفىء « نجمة احساسه » .

رغم هذا فهو قادر على الالتقاء بالتائهين ليعلن بعث الحياة معهم وباسمهم .

كيف يعيش مهيار ؟

« يأكل حين يجوع جبينه

ويموت وتجهل كيف يموت الفصول

خلف هذا القناع الطويل من الاغنيات . »

انه يعيش حائرا خلف مخلوقاته الجريحة (اغنياته التي صارت قناعا له ووجها) . وماذا يفيده ان يسكن في قرار الحياة طالما انه لا يجد يدا تمتد اليه ورغيفا يأكله بمحبة . مأساته نابعة من انفراده وعدم التزامه المباشر انه لا ايديولوجي . فلسفته صيرورية اكثر منها كيانية، لذا فهو متردد وجدلي كالبوذيين وعدمي كالاغريق ـ رغم كل آلهتهم الضائعة بين الماء واللوغوس . يلتقي الموت والعدم والبعث في صميم الكائن ، يستشعر ذلك فيصرخ :

« وليحترق مهيار »

تردده نابع اذن من تعمقه وتفهمه لقشرة الانسان وطبقاته :

« انه كاهن حجري النعاس

انه مثقل باللغات البعيده »

والتائهون قدره وفجره ومصيره . التائهون مخبأ وها هو « في لهفة التائهين يختبىء » لكن ما الذي جعل مهيار يعتقد انه مختلف عنا ؟ في الدعاية السياسية يقال عن الزعيم انه متواضع ويحب كل المواطنين (ومع ذلك) فهو مثلنا . لكن من قال بعلوه فيوجب نفي ذلك. ومن قال بالوهة مهيار حتى يقول عن نفسه « انه مقبل ، انه مثلنا » .

بكلمة : مهيار انسان غير عادي . انه نيتشوي ويرفض كشيعي المؤسسات السياسية والدينية ويجعل الحيرة مستقبله .

« هوذا يرفض الامامه

تاركا يأسه علامه

فوق وجه الفصول »

يأسه هو الباقي والحي . اما الانسان ـ الامل فيموت تحت الفصول كجذور صدئة . وبفضل حيرته هذه سيصنع المعجزة ويتخطى ضعفه وحضارته .

« لانه يحار

علمنا ان نقرأ الغبار »

وقد يسأل ماذا نستفيد اذا قرأنا الغبار ؟ وانا لا اجيب الا بالسؤال التالي ماذا نستفيد من المعجزات التي صنعها الانبياء ؟ وهنا نطرح مشكلة علاقة الشعر بالنبوة .

« ما لكم ؟ ان مهيار ضاع

فك الغازه ورماها

حجرا في كتاب الغبار »

هذا يعني انه انتقل الى حيرة اخرى . الشاعر كما يقول ادونيس نبي وشكاك . وهو اكثر من ذلك ، انه المخترق العظيم .

« انه الخالق الشقي

ان احبابه من رأوه وتاهوا »

امام الصراع الحياتي تبدأ حقيقة الشاعر ـ خاصة الصراع الدموي المأساوي . الا ان ادونيس يكتشف اعداءه ويبتكرهم . انه عدو نفسه ! فهل هذه هي ميزة الخلاق ؟ الشاعر هو الموت الباطني فيأتي ادونيس « خالقا من خطواته اعداء له » العدو هو كياني ـ ما ننتجه هو عدونا . والعدو هو القريب والاجنبي والصديق . عدونا هو ما نعرفه وباعث قلقنا هو ما نجهله . لذا فادونيس يرى انه الموت : « امحو وانتظر من يمحوني » لا شيء ثابت . لا اصرار ابدي بل صمود مرحلي ـ بعد اللحظة تغير الاشياء وجهها وترفع قناعا اخر لها . وسط هذا العالم المتشابك المرتبك بعفويته وطفولته ومكره وحروبه ومجاعته وامراضه وعبودياته ، يستنفر ادونيس روحه لتحارب . « ... لا شريان عندي لهذا العصر ـ انني مبعثر ولا شيء يجمعني » ... « اخرج واكتب

اسفار الخروج ولا ميعاد ينتظرني . انني نبي وشكاك » .

هوذا ادونيس وردة مغلقة منفتحة تبهر الشمس وتنبهر يلمسها الندى فتضيء وتنطفىء ، تلمسها النار فتخجل وتثور . فماذا يفعل ؟ « اترك الماضي في سقوطه » اي يترك كل صفاته ، كل ما كان عليه ، يهجر واقعه ، « واختار نفسي » وهذا الاختيار غير موضوعي فهو مستقبلي اولا وصيروري ثانيا . فاين يعيش من يهجر ماضيه ويسكن نفسه التي هي الموت حقا ؟ كيف يكون الشاعر حجة ضد عصره ؟ هنا نطرح مشكلة دور الشعر في تحويل الاشياء . هل ترتفع الكلمة الى مستوى الاشياء وهل كل شاعر كلمة ؟ مهمة الشاعر انسانية قبل كل شيء ، تتجه صوب جذور الكائن واولها الاثارة . دور الشعر هو اثارة الحياة فينا ومحبتها ، لنحيا في ارضنا ومن اجلها ، لنعيش مع شعبنا ومن اجله . الشعر يدفعنا للالتزام الواعي ، للاحساس بمأساتنا وسقوطنا المرحلي . وماذا يفعل الشاعر ؟ يقول ادونيس : « اغسل داخلي وابقيه فارغا ونظيفا . هكذا تحت نفسي احيا . » فهل يمكن تسمية هذه الحياة حياة انسانية ؟ الحياة الانسانية تفترض المشاركة ، الحياة مع ، الاحساس بالاخرين ، والحياة من اجلهم . « انا مسيج بنفسي » فهل حماية النفس تتيح لها ان تحب وما معنى الحب هنا ؟

الحب هو تقدمة الانا للانت والانتم ، للاهل والناس مهما كانوا . بالحب نتخطى قيودنا اليومية وانانيتنا . الحب نبصر وهو مختلف عن الضياع الغبي الذي يسمى الحب الاعمى . الحب في اساس المعرفة . الحب جدل عقلي ولاعقلي – جدل حياتي . الحب سامبيوز – تبادل حياتي وحماس لحرارة الحياة الانسانية وايمان بها . الحب نضال وسلام . الحب حوار .

« وها انا اعلم الحوار

للريح والنخيل

يا جرح يا يمامة الرحيل »

الحب هو الجرح . هو اقرب شيء الى الروح الحية . الحب هو ماء النهر ، وثمر النبات حيث كل بذرة تحمل النبتة وكل نبتة عطاء وكل عطاء الوهة ومحبة . وحيث تموت الآلهة تبدأ محبة ادونيس البشرية – عكس كل محبة دينية واخلاقية – فقد مات الاله كما اعلن موت نيتشه والعدميون من ذي قبل ، الاله الذي كان « يهبط من جمجمة السماء » . لكنه يبحث عن الاله . يرفض اله الجميع ، اله الركود والانحطاط لينصل باله الاعماق واليأس ، انه التردد والذعر ، اله الداخل ، الكاشف للخارج ، حيث تصير عينا الشاعر عينين للرؤيا :

« عيناي من عشب ومن حريق

عيناي رايات وراحلون »

وهو يضحي بوجهه وحياته في سبيل النار . والنار لغز في شعر ادونيس . فما هي النار . هل هي النار العادية ؟ طبعا لا . نار المجوس؟ لا . انها رمز للنقاء . نقول بالعربية « وبخارها نارها » اي سمة الشيء ناره . واهمية الانسان ناره عند ادونيس اي نقاؤه وشخصيته وتحرره ومقدرته على الارتفاع كصقر .

« الله ما اجمل ان يضيع بي وجهي وان اضيع

ممتلئا بالنار . »

ادونيس شاعر النظافة الروحية نيتشوي – بعيد عن الآلهة والشيطان . يرفض كل ما يغلق عينيه ، انه فبل كل شيء شاعر . وكشاعر يمجد نفسه برؤاه . وها هوذا يصير « خطيئة وخاطئا يحيا بلا خطيئة» فكيف يحدث ذلك . هذا لغز بسيكولوجي .

« لي اسراري لاحيا

تحت اهداب اله لا يموت »

وكل خروجه من نفسه هو فتح لنفسه وكشف عميق لها . انه يغيب ، يهجر كل شيء حتى مستقبله ، يتحرك تحت جرحه ، يصير كالاشياء ، وله لغة الفصول . واذا سألته المرأة المحبة :

« اي ضوء تحت اهدابك يبكي ؟

اين كنت ؟ »

لا يجيب بل يكتفي بوصف ما رآه بحزن وفرح وبكاء وحيرة وخوف – الخوف الذي هو الصلاة .

« كانت الليلة كوخا بدويا والمصابيح فبيله

وانا شمس هزيله

نحنها غيرت الارض رباها

والتقى التائه بالدرب الطويله »

هوذا يلتقي بدرب التائهين ، تائها كحجر الا انه يضيء . فهو كالشمس ، فكرا وشعرا ، يضيء الاشياء وهذا كل معنى وجوده وبقائه في الارض ، هذا هو المعنى الحقيقي الذي يربطه بالارض . ادونيس هو شاعر الارض والضوء ، شاعر الزنود والحصاد ، شاعر الخصب والموت والانبعاث الحقيقي – اي الباطني . انه شاعر يحترق .

« انتظر الله الذي يحار

يغضب يبكي ينحني يضيء

وجهك يا مهيار

ينبىء بالله الذي يجيء . »

الاله المنظر انساني وله تصرفاتنا فما الذي يفصل الانسان عن الاله . الاله داخل الانسان لا خارجه . اله هو الانسان الباحث ، المرتفع فوق جسده ليرسم طريقا لروحه بجسده – روحا بمستوى الجسد والارض والحياة . الحياة التي هي الجسد والارض . اين هو خيط حياته . انه ضائع والمردد مستقبله .

« اسلمت ايامي لهاوية

نعلو ونهبط تحت مركبتي

وحفرت في عيني مقبرتي »

محاول في احتلال نفسه هو ادونيس . فبينما تبحث الشعوب عن استقلالها ، يبحث ادونيس عن استقلاله كشخص وقيمة انسانية ، وهذا الاستقلال – كما يتراءى لي – هو في اساس أي استقلال اجتماعي صلد . استقلال الوعي الفردي هو قاعدة الاستقلال الجماعي . فاين يسكن ادونيس ومن هو رفيقه الوفي ؟

« اسكن في هذه الكلمات الشريرة

واعيش ووجهي رفيق لوجهي

ووجهي طريقي »

شاعر يعيش في كلماته مع وجهه، يعيش في عينيه فيرى كل العالم. لا شيء غائب عنه . حياته حضور والاخرون الغيب . وهو غير آسف على حياته هذه بل مغتبط بها ، انها سعادة حجرية ، كهفية مضيئة .

« يكفيك ان تعيش في المتاه

منهزما اخرس كالمسمار »

الانسان المسماري يعيش في الارض بلا معاد او ميعاد . الرحيل تاريخه والغربة مستقبله والتحول بلاده . انه شاعر مفجوع بوجوده قبل ان يفجع بآمال المجتمع . الانسان هو السقط والتشرد . وواجبه الوحيد هو الارتفاع – والارتفاع نضال . وما يؤلم حقا هو ان الارض تعرف كل العابرين الا الشاعر . الارض حبيبة الشاعر تتنكر له وتخونه كزنبقة . ذاك ان الانسان يخون ذاته والارض هي الانسان . اعمق صوفية ترابية تحتضن البذر والماء والضوء – وتسمي الثمرات الوهتها . وها هو يأتي:

« اجيء من ارض بلا حدود

محمولة فوق ظهور الناس ،

ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك

وها انا في الرعب واليباس

اجهل ان ابقى وان اعود »

● الشاعر هو الاول والاخر . انه المحول الكاشف . انه الساحر . « شجرة تغير اسمها وتأتي الي ، حجر يغتسل بصوتي ، سهل يكتسي باوراقي – هذه جيوشي وسلاحي العشب ... انقش وجهي على الريح والحجر ، انقش وجهي على الماء ... الخ... » الشاعر غريب يكتشف غرابة العالم واسراره ويتوغل في ارض الاشياء ودمها وزمانها. يتحدر

من سلالة الحروف ويخترق بالدم ارض الغياب والحضور ـ وبين باب نفسه وباب الاشياء يرسم بالسحر طقوس حياته يبتعد اذ ان البعيد يبقى ومهما سافر ونأى ، روحا وتطلعا ، فهو لن يصل لانه ممتد ولا ينتهي . انه شارة على طريق الابدية ، انه رمز يضيء ، حجر في جدار الحياة المشرقة .

« اترك الوطن المليء بالسواد ، المليء كالبيضة حيث لا مكان للشمس » . فعندما يصير الوطن بيضة ، تستمر عملية التناسل والجنس البشري لا ينعدم الا انه يفقد جوهر وجوده : الحرية . فادونيس عندما يرفض الوطن ـ البيضة او حينما يتساءل في كتاب التحولات صفحة ٢٥٦ ، في شجرة :

« لماذا الانسان حين لا يكون للانسان اسم ولا هوية ؟
لماذا المكان حين يكون مقفلا ، مليئا كالطبل »

فانما يلح على ان شخصية الفرد وكيانه وكرامته وحريته هي البقاء وعبودية الامتلاء الجاهل هي الفشل والسقوط . الهزيمة تدعي الجبن وعدم التطلع . الانسان الادونيسي انسان اعماق لذا فهو افق نفسه. وما يحير نفسه هو هذا البحث عن اللقاء عن العناق مع الله والعالم والبشر ، العناق الوثني الذي يزيح عنه ثقل الحجر الرابض فوق عينيه . شاعر يبحث عن رؤاه بوله وكل وله امتداد صوب الافصى وتعمق فيه . وهو اذ يسافر فانما يحمل الاشياء ذكرى وجهه ، يترك نفسه لغيره ، انه الضحية التي تقدم نفسها : « مسافر تركب وجهي على زجاج قنديلي » .

وكل تضحية نضال واستشهاد . وهذان العملان ليسا بلا فائدة ايجابية فالغاية هي تغيير خريطة الاشياء باسم صاعقة ، حيث « ينكسر جرس الليل ويخرج الشاعر كذئب الهي جديد . وادونيس لا يتخطى الليل والاخرين والاشياء القديمة بل يتخطى بحيرة لامتناهية اغنياته ويمد عتبة جديدة لحياته التي لا تحد . فهو وان احب حدوده فهو يكرهها . لقد فقد ادونيس ايمانه بثبات العلاقات . لا ايمان . كل شيء يتحول . اننا كقطرة الماء تسرع ولا تعود . كل شيء يجري يجري اما الشاعر فيعرف المصير الكيميائي . لذا فالشاعر وحده يصرخ بالعالم : انني اخون جمودك . ذاك ما يجب فهمه في لغة ادونيس حين يقول :

« ايها العالم الذي خنته واخونه »
او « انا لا اخشى الفريق الابكما »
او « اهربوا فانا من هناك
جئتكم فلبست الجريمه
وحملت اليكم رياح الجنون »

يحمل رياح الجنون ليهيج الاشياء والبشر ضد قدرها الحقير البسيط لتثور وترتفع لتهدم وجه الارض وتبني وجه الحياة الاخر . انسان ادونيس لا يختار . انه متمرد يتردد . انه متمرد ولا يؤمن . وحيث يبدأ الشك والتردد يبدأ الشعر .

« تريدون ان اكون مثلم » . انه يتوجه الى من جمدوا تحت غيمة السقوط ليحركهم فيخاطبهم كنبي مبشر ، طرح هموم الحب والمرأة جانبا ووعى قضية بلاده ونكساتها : « اهيج الضياع واهيج الآلهة » . اجل يهيج الهدم والبناء ، الماء والحجر ، الحجر والثمرات .

وهو ، كشاعر ، لا يجبن امام التصرفات السياسية الرعناء التي تدينه وتحاكمه فيضرخ في وجه الشرطي ـ رمز السلطة والتحكم السياسي ـ :

« سيدي أعرف ان اقصله
بانتظاري
غير اني شاعر اعبد ناري
واحب الجلجله »

نقاء الشاعر ناري ، والنار تبقى ، وحيث تبدأ الجلجلة تبدأ الثورة بكبرياء . وصليبا المحبة والنقاء يقودان الشاعر الى الموت تاركا للعصافير ـ للاطفال والاحرار ـ مرثية محترقة .

الشاعر هو صديق الاشياء ، بعيدا عن الخرافات والخزعبلات. الشاعر ابن الاشياء ، ينتجها وتنتجه . وحيث يسود وجه بلاده ولا نور في عينيها ، ولا ابتسامة تضيء ، يتغرب عن بلاده لا لينتقم منها بل ليراها فهو يقول :

« لارضي خبأت بين جراحي
غدي ورياحي »

لادونيس قصيدة مهمة بعنوان « رؤيا » صفحة ١٥٨ من اغاني مهيار الدمشقي ، تمتاز هذه القصيدة بوحدتها التعبيرية وامتلائها الشعري . فهي تعبير عن حسرة الانسان الذي هربت مدينته فتغير وجه الاشياء .

« هربت مدينتنا
فرأيت كيف تحولت قدمي
نهرا يطوف دما
ومراكبا تنأى وتتسع
ورأيت ان شواطئي غرق
يغوي وموجي الريح والبجع »
« هربت مدينتنا
فرأيت كيف يضيئني كفني
ورأيت ـ ليت الموت يمهلني »

ذاك ان الموت هو المحول الاول ، وهو باعث الحسرة الانسانية الرئيسي . الموت يعني الجمود والتوقف ، يعني الانفصال عن الخلق والحب والوعي والصمود . الموت هو الصدمة الكبيرة . الصدمة الكيانية الوحيدة ، التي ينضم تحت لوائها عدد من النكسات لا توازيها. لا شيء يضاهي الموت . والموت لا يوقف سير الشاعر . الشاعر هو المتوغل بشراسة في العالم . انه الباحث عن جوهر الاشياء والاعماق.

ـ التتمة على الصفحة ١٣٠ ـ

يتحدث الطمي

* ● *

« يتحدث الطمي » .. عنوان على مجموعة من القصائد استلهم فيها البناء الاولي الذي تشكل فيه عقلي ووجداني وانا افتح طريقي للعالم مندهش العين ، مرتجف القلب .

هذا البناء الاولى هو الخرافات الصغيرة وطقوس الحيـاة والموت والتفسيرات الرائعة لكل ظواهر الخصب والعقم في الارض والانسان . وكلها اطار عظيم يضم بين جوانبه وجدان قريتي «رملة الانجب» .. وفي قريتي يتحدث الناس بلغة شعرية مركزة، وتتحدث الحوائط والاشجار والطمي والسواقي .. تتحدث بالشعر .. فيا قريتي .. دعيني احمل من كنوزك ولو بعض الحصى .. وعذرا ان كانت يداي هزيلتين .

م.ع.م.

— ١ —

اللوحة الاولى :

تفتح قلبه يوما على الشمس
أدارت رأسه انشوطة الهمس
« دجاجتنا لها ديكان
ومخزن قمحنا نهبته أيدينا
لنطعم ضيفنا ونجوع بعد بشنس »
ويمرق عبر دهليز يغط بصمته الليلي مرتعشا وسأمانا
يغمغم بارد الشفتين عريانا
يحدق في زوايا الدار ، يسمع ما تكتمه الحجار الخرس
يدق مغالق الدهليز
« كيف يفر من جدراننا الشبح
نكاد نراه ، لكن اخطأته بظلمة الغرفات ايدينا »
وتفتح امه بابا يصر صريره الصدئي
« هذا الصوت يشرب من دمي المسجون
ويشعل مقتي المدفون
لما في الدار من مبهم
وما في الاعين السوداء من تاريخها المظلم »
تقول له : انتظرنا وجهك المصفر من جوع
لنأكل في وليمة عيدنا المبرور
وتنعس في حرام الصوف حتى يعبر الديجور
بما فيه من الريح الشتائية
تقبل وجهي الثلجي ، تعطيه الطعام البارد المرق
وتحمل قبضة من ارزها المعجون في الطبق
وخبزا ناشفا ما بين مهروس ومحترق
فيغرس في سواد عيونها عينيه
« في اغوار عينيك
ملاحم ظلمة حمراء
ونبع طافح بالصمت والشك »
يقول لها : اكلت الصبح يا اماه
فقد اعطتني الطرقات بعض نباتها الطيب
« وفي عينيك لم اشبع من الاسفار
ولم ابحر سوى للريح
وفارغتان عيناك
وعامرتان بالاسرار
ومظلمتان يهرب فيهما الشبح »
تقول له : تدثر بالحرام الصوف
فهذا الليل مرتعش من البرد
يقول لها : تفح النار في كبدي
« هبيني ثديك المسموم
لارضع سمك الاخضر
فارجع مرة اخرى صغيرا مغمض العينين
وطفلا دون ذاكرة ، بلا ظل
خذيني مرة اخرى الى جنبيك
دماء ليس تنعقد
وماء طائرا في الصدر والثديين »
تقبل وجهي الثلجي ... يرتعد
يفر اللون من عينيه ، يهوي فجأة بالخنجر المسنون
على الام التي شهقت بكل ضميرها للموت
يشق الصدر ، يقطع قلبها ويدسه بثيابه الحمراء
فيرتعش الصدى الاحمر
وتنكفىء الظلال الحمر في عينيه
ويهرب قبل ان ينهد سقف البيت
يفر خلال ارض اقفرت الا من الاعين
يفر خلال احداق بلا اجفان ...

اللوحة الثانية :

جوقة الرجال :

خلال الارض ينسكب الدم المسفوح
ويصرخ قطرة قطره
ينادينا
لكي تقتص ايدينا
لما ارداه نصل القاتل السفاح
من الاحلام والخمره
وغرغرة التشهي الحي في الاعماق

جوقة النساء :

خذوه قبل ان تتراكض الاخبار
بما فضحته عيناه
وما اقترفته يمناه
خذوه قبل ان تتقلب الاشباح
لتهدم في ظلام الليل مخدعنا
خذوه قبل ان تتنفس الاخطار
فيحلم بالنصال الخرس صبيتنا
وتخنقهم روائحنا
ويغتسلوا بنبع دمائنا المغدور

جوقة الرجال :

ويا للعار
اذا ما افلتته مشانق الاشجار
ولم تصرعه تحت نصالنا الامطار
ويا للرعب اذ اخفته اجنحة من الظلمة
او انطرحت عليه جدائل الكوكب
لينعس او تحط بشائر الرحمه

جوقة النساء :

خذوه قبل ان يمضي الى جميزة المغرب
وجيئونا به في القيد كي نسقيه
ونطعمه قبيل الموت او نبكيه

جوقة الرجال :

ستقتله مدينتنا
بكل رجالها الأبرار
سنجعله يصب دماءه في النهر والابار
ليشرب منه صبيتنا

ستشنقه مدينتنا
بكل فروعها الخضراء
لتنعس امهات رجالها مزمومه الشفتين

جوقة النساء :
دعونا نمسح الزبد الذي يطفو على العينين
وننظر فيهما الاحزان

جوقة الرجال :
ستطرحه مدينتنا لتأكل وجهه الذؤبان
وتخطف قلبه الغربان
سنحرم منه دود الارض كي لا نزكم الغيطان
ولكنا نرى فيكن بعض مشاعر الطيبه
ويأخذكن بالارجاس ضعف يقطر الرحمه

جوقة النساء :
سنصرخ كي تردوا جسمه المطروح للارض
سنترك دورنا وسنهجر السرر الشتائيه
اذا لم تدفنوا عينيه في الظلمه
اذا لم تطرحوه على قباء الام كي يرتاح

جوقة الرجال :
مدينتنا محرمة على اضلاعه الزرقاء

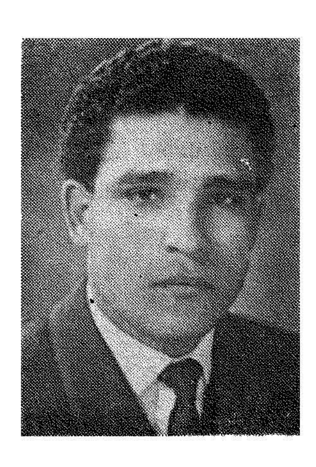
جوقة النساء :
قساة يا رجال الارض
لانكمو بلا ارحام
لان صدوركم لم تنتفض بمسارب اللبن
تعالوا ... واسألوا امه
ستحصبكم بما في القبر من حصباء
ستندبه بما قد كان بينهما من اللبن

اللوحة الثالثة :

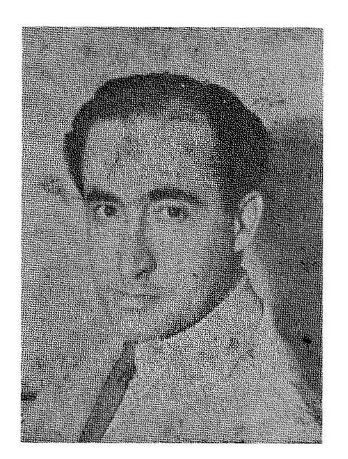
يفر خلال احداق بلا اجفان
يراوغ حائطا اخرس
ويرعبه اهتزاز شجيرة كتعاء
« ولو اني تركت علامة الموت
لما اختطفتني الاشباح
ولو اني غسلت يدي من شاراتها الحمراء
لما اختنقت صمامة قلبي الابرص
لحطت في دمي بالنوم والصمت »
تحط على يديه ذبابة زرقاء
وفي جنبيه حطت بومة خرساء
تنقر قلبه المصلوب
تضيق الارض ،
تنشعب الطريق مساربا مسدودة الابواب
« لماذا صلبتك الريح يا جميزة المغرب !!
تطن بجوفك الاصوات
جذورك ارجل هبت تلاحقني
انا متعب
انا متعب
ساهرب من هنا ، او من هنا ، او من
نهاية اول المسرب
سأمرق من هنا ... يا شمسي السوداء
خذيني ، واطرحي فوقي عباءة قلبك الطيب
اذيقيني ثمار النوم في الظلمه
خذيني واغسلي قلبي على جسر من الرحمه »
تضيق الارض ، تزحف نحوه شجرا وجدرانا
على عتباتها عينان سوداوان
يحدق فيهما ..
« لو انني جعت
لمت هنا بلا لقمه »
ويسمع شهقة غوارة مغروسة في اضلع الريح
تدور بنهدها نصل وفي العينين رعب صارخ الروح
يرى عينين غاربتين في جميزة المغرب
يرى وجها بلا شفتين
وفوق يديه خيط دم بلا لون
وقلب الام تحت قبائه ما زال يرتعش
« ولو اني عن الجسر الرهيب الطين ابتعد !! »
يولي وجهه للريح ، ينكفىء
يعض الارض ، يصبغ طينها بالرغوة الحمراء
وقلب الام يجهش نادبا ويئن بالرحمه
يغرغر وهو بالغفران يرتعش
يقول : سلمت يا ولدي

ـ ٢ ـ

بزاوية من الدار
يحط الصمت فوق اناء فخار
فيأخذه النعاس البارد الخفين في الصيف
يجوس به خلال حدائق الاحلام
فيضحكه اخضرار شجيرة عذراء
ويبكيه عراك الصبية الايتام
ويرفع وجهه المبتل نحو النازح المحزون والضيف
يحدث في ليالي الوحدة الخرساء
صواحبه من الجدر الترابيه
عن الطين العميق الصوت في الغيطان
يصير يمامة ويصير سنبلة وانسانا
وحين تعود من اسفارها الشمس
يقول : عموا صباحا ايها الاطفال
ويعرق وجهه البني ، ينضح صدره بالحلم والظل
يسيل عصيره ، يهوي قطيرات من السره
يقول : غدا سأخرج آخر الليل
لارجع طينة ، واذوق طعم تحولي ، واصير جميزه
ارى الغيطان تشرب زرقة الافق
واملأ افرعي من طيرها الليلي والاثمار
امد يدي احضن اوجه الريح
وانتظر الصغار السمر في الصبح
لاجمعهم الى ثديي ، ارضعهم ،
اعلمهم غناء الارض والاشجار ...



محمد عفيفي مطر
القاهرة



من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر

المونولوغ، المونتاج، التضمين

بقلم جبرا ابراهيم جبرا

لا احسب ان الشعراء والنقاد تحدثوا يوما في تاريخ الادب العربي عن « الحداثة » في الشعر، كما فعلوا في السنين العشرين الماضية . ومنذ ان غامر الشعراء العرب بايجاد اشكال جديدة للقول، وقاموا بتجارب جريئة في العروض والخروج على العروض، اصبح الكلام على الحداثة، والمعاصرة والجدة، من لوازم النقد، قبل المضي الى المعاني الابعد .

ولقد مر على التجارب والاشكال المستحدثة في الشعر العربي الان زمن كاف يبرر لنا التريث والتمعن في ما جرى . ولكن ما جرى كثير جدا، وهو يشمل ناحيتين اثنتين : الطريقة، والحصيلة . واذا افترضنا ان الحصيلة هي « المضمون » فان الطريقة المتصلة بالشكل تتعدى الشكل اللفظي نفسه الى ما قد ندعوه بميكانيكية لقصيدة . ما الذي يسير القصيدة الحديثة من الداخل ؟ ما الذي يتصل بالخوافي الذهنية والنفسية التي وراء القصيدة فيجعل لها هذا الشكل، وبالتالي هذه الحصيلة ؟ فمن الظاهر ان الذي يفرق الشعر « الحديث » عن التقليدي ليس مجرد الشكل الخارجي، على اهميته . انه الجو النفسي والوسيلة التي توجده، كلاهما معا . وليست القضية اذن قضية خمر قديمة تصب في دنان جديدة : ان الخمر نفسها في هذه الدنان على الاغلب جديدة . وللخمر مذاق الخشب الذي تخمر فيه .

من ابرز سمات الشعر اليوم انه اقرب الى المونولوغ – الى صوت الفرد يحدث نفسه، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى انه شعر مخاطبة، او حوار – صراحة او ضمنا . فالشعر القديم يتمثل في معظمه في حالة يرى فيها الشاعر نفسه يخاطب اخرين : من « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » الى « دع عنك لومي فان اللوم اغراء » . ومهما دنا الشاعر حتى من التجريدات الحكمية، ومهما بدا انه يحدث نفسه كقول المتنبي :

لا خيل عندك تهديها ولا مال
فليسعد النطق ان لم يسعد الحال

فهو في النهاية يخاطب اناسا ماثلين امامه او في ذهنه، يتوقع منهم استجابة آنية : انه يتوقع الحوار، او الفعل من نوع ما، ولو كان هذا الفعل صيحة اعجاب من السامع . فالشاعر القديم كان يعرف « المونولوغ » بمعنى مخاطبة النفس . ولكن الفرق بين مونولوغه ومونولوغ الشاعر في الشعر المعاصر هو الصفة « الدرامية » المتوترة التي نجدها في الشعر المعاصر، والتي قلما توجد بهذا التوتر في شعرنا السابق . فالشاعر في الماضي يخاطب نفسه على تقطع، متسائلا، متشكيا، متفاخرا، ثم يعود الى الموضوع الذي هو فيه، والذي هو على الاغلب خطابي، يستهدف جمهورا يستمع اليه . وصيغة المتكلم تتحول بسهولة من « انا » المفرد الى « نحن » الجمع .

غير ان الشاعر المعاصر يتحدث الى نفسه (حتى اذا ستعمل لهجة الخطاب، فان الخطاب عنده غير حقيقي يجعل منه وسيلة لتحويل النظر الى داخليته)، ويسترسل بتواصل وبناء تصاعدي . في مونولوغه ازمة يحسها لانفسيا فقط، بل فنيا ايضا . وهو اذ يصر على توجيه صوته الى الداخل، يجعل من القارىء لا شخصا ثانيا يجابهه – كما كان يفعل الشاعر من قبل – بل متفرجا تفصل بينه وبين الشاعر ما يفصل بين الشاهد والممثل من عدة المسرح واضوائه .

هذا المونولوغ الدرامي يوحي الينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلا موضع البطل من مسرحية لم تحدد . وحالما يفعل ذلك، فانه يكتسب (دون وعي منه) ابعادا لعلها ليست مما نراه في حياته اليومية الظاهرة : انها ابعاد يضفيها عليه قناع الممثل، وهو قناع رسمت عليه الازمة والمأساة، لان مسرحية الشاعر على الاغلب تراجيدية – من نوع ما . ونحن لو اخذنا مثلا نموذجا او اثنين من المونولوغ من مآسي شكسبير، لوجدنا ان كثيرا من الشعر العربي الحديث، لا سيما الجيد منه، يوازي طريقة هاملت مثلا، او مكبث، او الملك لير، عندما يحدثون انفسهم وهم في حالات التأزم، او يصيحون في وجه السماء . يقول هاملت في مونولوغ له، وقد ادهشه ان امه تزوجت عمه، بعد موت ابيه بشهر واحد :

« اه يا ليت هذا الجسد الصلد يذوب
وينحل قطرات من ندى ،
يا ليت الازلي لم يسن شريعته
ضد قتل الذات . رباه ، رباه ،
ما اشد ما تبدو عادات الدنيا هذه
مضنية ، عتيقة ، فاهية ، لا نفع منها .. »
وفي مكان اخر يسائل هاملت نفسه :
« البقاء ام الموت ، ذلك هو السؤال .
امن الانبل للنفس ان يصبر المرء على
مقاليع الدهر اللئيم وسهامه ،
ام يشهر السلاح على بحر من المكاره ،
ويصدها وينهيها ؟ »

ان هاملت ، في كلتا الحالتين ، في تأزم شديد لا يستطيع ان يفصح عنه الا لنفسه . وبما ان حالته تطالبه بالفعل ، بل بالفعل العنيف ، الذي قد يبلغ اقصى حدته فيكون انتحارا ، لا بد له من ان يستقصي حالته بالتساؤل، ويستوضحها لنفسه عن طريق الكناية والاستعارة . فالمجابهة هنا تتم عن اكثر من طريق : انها اولا مجابهة نعرفها من سير المسرحية بين البطل وبين الاخرين، وهي ثانيا مجابهة بينه وبين نفسه ، وهي ثالثا مجابهة بين فعله المحتمل والنتيجة الحتمية . والمجابهة على هذه المستويات هي التي تعطي المونولوغ صفة التوتر الدرامي ، فتجعل للمونولوغ قوة حركية ، تسير المأساة وتمنحها اكثر من معنى واحد .

وهذه الصفة ، بوجه خاص ، هي التي تبرز في كثير من الشعر الحديث ، مع فارق هام . وهذا الفارق هو ان البطل في المأساة جزء من شمول الحدث الكبير : اي ان له مكانا في نظام دقيق التركيب ، يكون فيه البطل اللولب الرئيسي . واللولب لن يؤدي الى حركة الا ضمن نظام الفعل الشامل ، والفعل المسرحي كله . اما الشاعر فقد جعل من نفسه ، بمونولوغه المتواصل ، بطلا لم يتحدد مكانه ضمن فعل معين . فالتأزم لديه متصل باعماق قد تكون اعماق المجتمع كله ، بكل ما في المجتمع من غنى وتناقض . والغنى والتناقض كلاهما موجودان في نوازع المجتمع وافعاله الممكنة والمحتملة ، والنتائج المجهولة التي لا يستطاع التنبؤ بها . والغنى والتناقض هذان يعطيان تأزم الشاعر بعض الوقود لحركته الذهنية نفسها . ولكنها حركة محصورة في داخلية الشاعر ولا تؤدي بالضرورة الى فعل معين . فتصبح الازمة ازمة فرد قد يستجيب او لا يستجيب لها الاخرون . ولا يستبعد اخر الامر ان يكون مؤداها المباشر هو الرفض : فيصبح الرفض وسيلة البطل، الذي اقحم نفسه في دور مشتت مخلخل ، في التأكيد على انه طرف في نزاع عريض يجعل الطرف الاخر فيه المجتمع كله ، او الحياة كلها .

اذن ما عاد الشعر ، والحالة هذه ، صوت العشيرة، او القبيلة ، او المجموع ، كما هو في الشعر الكلاسيكي . وما عاد الشاعر يتوخى « الهاب العواطف » كما كنا نقول عنه فيما مضى ، بل جعل ينشد تجريح العواطف ، والاستدلال بها على صلة اخذت تتقطع بين القائل الذي يتأزم الى حد اليأس احيانا في بحثه عن المدينة الفاضلة، وبين السامع الذي هو جزء من واقع لا يريد الانسجام معه. ولعل ذلك هو السبب في ان الصور في الشعر الحديث صور غير مألوفة ، توحي بحالات ذهنية توصف بالغموض، بينما كان الشعر في القدم يتوخى الصور المألوفة، بل حتى المبتذلة احيانا ، في شكل منغم جذاب، لانه شعر«جماعي» يريد التوكيد على الصلة القائمة ين الشاعر وعشيرته* .

***

الشعر سحر . والقول المأثور «ان من البيان لسحرا»، قد يعتبر تعريفا هاما للشعر . والسحر يعتمد على غوامض تثير النفس او تهزها ، دون ان يحاول المرء استكناهها . وقد يثير السحر اللفظي الذهن ايضا ، دون ان يستطيع تحليل السر في هذه الاثارة . فالشعر يتصل بالهزة النفسية او الذهنية ، وبالتالي بالدهشة والعجب .

ولكن الشعر ، بالاضافة الى ذلك ، نوع من الكشف. انه بعبارة شلي ، « رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا » . ولكنه يرفع الحجاب عما هو اكثر من الجمال . فالغوامض الكامنة في « ميكانيكية » الشعر تكشف عن رؤية للحياة اوضح : لتعقيدها ، او غزارتها ، او جمالها ، او حزنها ، او قبحها ، او مأساتها ـ او كل ذلك معا . ولعل هذا التناقض الظاهر هو مصدر السحر الكامن في الشعر . فالشعر لا يعمل في النفس عن طريق الذهن (المنطق) ، بقدر ما يفعل عن طريق الحدس ـ ذلك الحس الداخلي الفجائي الذي يمتاز به الخلاقون،ويحاولون اثارته في انفس الاخرين بابداعهم .

وقد حاول النقاد ـ ومعهم الفلاسفة ـ منذ افلاطون وارسطو التغلغل في مجاهيل القول لمعرفة « الميكانيكية » التي يتصل فيها الحدس بالشعر وهزة النفس وحد الرؤية . ويمكننا القول ان الخلاصة كانت بعد اكثر من الفي سنة من نقد للشعر هي ان « الصورة » او « الكتابة » او « الرمز » من اهم اسرار الشاعر الموفق .

فالشاعر ، في نهاية الامر ، يعطينا صورة حسية ، مرئية ، وعن طريق تشبيه الشيء بشيء اخر ، يشير الى قرائن خفية تعمق المعنى ـ والتالي ابعاد الصورة . وقد يلجأ الى رمز لا يستطيع المرء تعيين ابعاده ليبالغ في التعمق والهزة وحس الكشف .

والشعر الحديث ، على اجوده ، قد انتبه الى ذلك ، بحيث جعل الشاعر من الكناية (التي كان شعراؤنا القدامى يتقنون استخدامها) نوعا من الصورة بحد ذاتها ـ كما فعل الصوريون (الايماجيون) . على ان هذا لدينا

* الامثلة التي يمكن الاستشهاد بها على المونولوغ بهذا المعنى اكثر من ان تحصى . فهو يمثل جزءا كبيرا من معظم مجموعات شعرائنا المحدثين .

نسبيا قليل ، رغم انصراف الغرب بين ١٩١٠ و ١٩٣٠ الى هذا النوع من الشعر بحماس كبير ، من ازرا باوند الى ماياكوفسكي وسان جان بيرس . كأن يقول تي. اي. هيوم في قصيدة عنوانها « الشمس الغاربة » ، جاعلا منها كلها كناية واحدة للعنوان :

راقصة طمعت في التصفيق
لا تريد مغادرة المسرح
رفعت ، في شيطنة اخيرة منها ، الاخمص عاليا
لتعرض سراويل قرمزية من غيوم مخضبة
وسط همهمة معادية من القاعة .

وفي شعرنا يجد المرء نماذج من هذا القبيل لدى نزار القباني وانسي الحاج ، وان يكن (لحسن الحظ) لكل منهما غراره الخاص في خلق الصورة .

غير ان معظم شعرائنا قد ادخلوا الصورة ، والكناية والرمز معا في خلق الجو في قصائدهم ، مازجين بينها دون التأكيد على اي منهما بنوع خاص . وهذا ما أسميه بالتضمين في الشعر الحديث .

ان التضمين في الشعر القديم من ميزات المتصوفين من الشعراء بوجه خاص . ولكنه اليوم من اهم وسائل الشاعر المعاصر في بلورة رؤاه . فشعرنا الحديث يخلق صورا جديدة لعالمنا المعاصر : وحياته هي في هذه الصور. انه يخلق اسطورة لزماننا ، تنكشف فيها الرموز ثم تنطلق علينا بمعانيها المتكسرة كالنور في كل اتجاه . واهمية الاساليب الجديدة هي انها تجعل خلق هذه الاسطورة الشاملة امرا ممكنا . وما هذه الاسطورة في النهاية الا قصة « المدينة » العربية المثلى التي نتحرق الى بنائها من جديد .

تقع الكناية ، في قصائد شعرائنا ، بين طرفي الصورة والرمز . أي ان الكناية ، التي هي من اولى مقومات الشعر منذ القدم ، اصبحت هدفا للصورة واحدى وسائلها في آن واحد ، كما أن الرمز — عن خطأ او صواب — أصبح ايضا من وسائل الكناية حين تكون اوجه الشبه التي يبغي الشاعر ابرازها على تعقيد خاص او ذات معان مجردة يسهل الرمز تجسيدها . وسنرى أن شاعرنا ، في بحثه عن الرموز قد لجأ لاول مرة الى الاساطير اليونانية والعربية ، يجد في اشخاصها تجسيدات لافكاره . واللجوء الى الميثولوجيا واشخاص التوراة في الشعر الغربي أمر قديم جدا ، ولم يعتبر يوما من وسائل الترميز . اي ان التضمين الميثولوجي توكيد ، هو اقرب الى الكناية منه الى الرمز بمدلوله السيكولوجي . ودارس الشعر الغربي يجد ان من اول ما عليه ان يقتني ، اذا اراد فهم هذا الشعر على وجهه الصحيح ، هو قاموس للميثولوجيا . بل ان شاعرا كملتون مثلا يكاد يستحيل فهمه حتى على شباب الانكليز اليوم لكثرة ما يشحن شعره بالاسماء والمواقف الاسطورية . وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر عما يسمى في النقد « بالاشارات » الميثولوجية — فيما عدا النزر اليسير جدا منها ، نجد ان شاعرنا اليوم ، اذا انتشى بهذا المنهل الثر الجديد ، يقبل على الاسماء الميثولوجية باهتمام . وبينما يكتفي الشاعر الغربي بتضمين شعره ، على مستوى محجوب مقصود ، بالشحنة الاسطورية ، مستفيدا منها استفادته من الرمز ، ما زال شاعرنا ، الا فيما ندر ، يضع اشاراته الميثولوجية على السطح البارز من شعره . ومن هنا ترد الاشارات الى اسماء كسيزيف وبروميثوس وتموز ، ولا سيما في نظم الشعراء الذين هم من الدرجة الثانية او الثالثة ، بكثرة رتيبة افقدت الاشارات غناها الحقيقي .

ولكن هذ كله ما هو الا جزء من المنحى الجديد صوب خلق الجو ، او تجسيده ، عن طريق الدمج بين الصورة والكناية والرمز — اي عن طريق التضمين . ولكن قبل ان نبحث في ماهية الرمز الحقيقية ، يجب ان نفرز عنه لا الاسطورة وحسب ، بل الصورة الجزئية التي يجعل الشاعر من تراكمها الواحدة على الاخرى في النهاية صورة واحدة كبرى تعطي القصيدة بعض جوها ومذاقها .

هذه الصورة « الجزئية » ، عندما نجدها في الشعر القديم ، اذا لم تكن كناية صريحة ، نجدها صورة تبتغي من أجلها هي ، على غرار قريب من اسلوب الصوريين . من أجمل هذه الصور التي تحضرني الان مثلا :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الاباطح

هذا شعر كأروع ما يكون الشعر . فالصورة هنا ليست مجسدة فقط ، بل هي ديناميكية تظل حية في خيال القارىء وتبقى متحركة في نفسه . غير أن الشاعر المعاصر، عن وعي ، لعله تعلم الكثير من تجربة « الايماجيين » ، ولكنه ولا ريب تعلم الكثير كذلك من الاسلوب السينمائي. انه يستخدم ما يسمى في الافلام بالمونتاج . والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفا نتيجة عاطفية معينة . وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر المعاصر ، اذ يلحق الصورة بالصورة — احيانا على نهج سريالي (والسرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي ، عندما كانت الافلام الجادة في اوائل عهدها — ويكفي هنا ان نشير الى فيلم آيزنشتاين « البارجة بوتومكين » وخصوصا سياقه المشهور عن « ادراج اوديسا » ، الذي ظهر في اواسط العشرينات .)

خذ مثلا أبيات صلاح الدين عبد الصبور :

مطر يهمي وبرد وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمي وبرد وضباب
وأتينا بوعاء حجرى
وملأناه ترابا وخشب
وجلسنا

نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهة
قالهـا جدي العجوز
وتسلـــــل
من ضياء الشمس موعد
وبأقدام تجـر الاحذية
وتدق الارض في وقع منفر
طرقوا البـاب علينا ...

ولعل ابرع من يستخدم المونتاج بسخاء تلقائي كأنـه لا يستطيع كبح صوره المتعاقبة ، محمد الماغوط :

كانوا يكدحون طيلة الليل
المومسات وذوو الاحذية المدببه
يعطرون شعورهم
ينتظرون القطار العائد من الحرب ،
كان قطارا هائلا وطويلا
كنهر مـن الزنوج
يئن في احشاء الصقيع المتراكم
على جثث القياصرة والموسيقيين
ينقل في ذيله سوقا كاملا
من الوحل والثياب المهلهلة
ذلك الوحل الذي يغمر الزنزانات
والمساجد الكئيبة في الشمال
الطائر الذي يغني ، يزج في المطابخ
البندقية سريعة كالجفن
والزناد الوحشي، هادىء امام العينين الخضراوين،
ها نحن نندفع كالذباب المسنن
نلوح بمعاطفنا واقدامنا
حيث المدخنة تتوارى في الهجير
واسنان القطار محطمة في الخلاء الموحش
الطفلة الجميلة تبتهل
والاسير مطارد على الصخر .

طبعا ، كما ان المخرج السينمائي ، يستهدف النتيجة النهائية ــ التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي ــ هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه «الفكري» او الحدسي . ونحن لو اخذنا ديوانا مبكرا نسبيا لبـدر شاكر السياب ، كديوان « اساطير » ، نجده يعتمد علـى « المونتاج » اعتمادا كبيرا . وقد كان بطريقته هذه اثـر عميق في الشعراء العراقيين الذين برزت اسماؤهم فـي أوائل الخمسينات . ولكن لا ندحة من الاشارة هنا الى ان معظم صور المونتاج التي نجدها فـي شعرهم ، مظلمة ، كئيبة ، تتردد فيها كلمتا « حزن » و « حزين » لدرجـة الاملال . في حين ان المونتاج ، علـى أروعه ، يتوخـى الطريقة التي دعاها اليوت « بالترابط الموضوعي » : وهي ان الشاعر ، دون ان يذكر كلمة « حزن » مثـلا ، يعطينا الصور المترابطة ضمنا والتي توحي الينا فـي النهايـة بالحزن ، وبذا تنتقل الينا الشحنة العاطفية دون افسادها مسبقا بالنص الصريح . ومعظم الشعر الضعيف هو هـذا الذي يغفل عن قيمه المونتاج والترابط الموضوعي ، لضعف في خيال الشاعر وفقر في رؤاه ، فيلجأ الى ذكر العواطف باسمائها ويعجز عن ايصالها الى القارىء . والامثلة علـى ذلك كثيره جدا .

ورغم ان المونتاج يبقى من الخصائص البارزة فـي شعر الكثير من المحدثين ، فقد انطلق منـه بدر شاكـر السياب الى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج اطـارا يصفي عليه تركيبا هندسيا يمنع المعاني مـن الانفلات والتسنت . وكانت وسيلته الاسطورة ــ ولا سيما اسطورة تموز وعستار التي حشد فيها ، على مر السنين ، رموزه الاصيلة التي تتصل بمعاني الجدب والموت والبحث عن الايناع والخلاص ، كبويب ــ وهو نهر يمر بقرية الشاعر ، وجيكور ــ وهي قريه طفولته ، جامعـا اليهما عددا من اشخاص الاساطير الاغريقية ، مع المسيح والصليب ، وجعل منها جميعا عدة شعريه في تصوير حسه للصراع بين الخير والشر ، بين النور والظلام ، بين الحياة والموت .

وقد شاركه في هذا المسعى عـدد مـن الشعراء ، وقلدهم كثيرون وجدوا الرموز جاهزة كمتكآت لافكارهم . غير ان الذي حدث هو ان التضمين الذي يجب ان يعتمد على المغلقات التي تنطلق منها معان لم تكن فـي الحسبان لتناوش حدس المرء بعنف متفاوت ، جعـل يعتمد على الجهر بالمعنى جهرا ينال من روعته ، وينحط بـه شيئا فشيئا ، الى ان يغـدو والتضمين وسيلة فقدت ديناميتها وما عادت تطلق شحنات من الرؤية والعاطفة على مستويات متباينة ، وبذا تقضي على غرضها بنفسها .

ان الجهر عكس التضمين . انه من وسائل الشعـر الخطابي ، والنثر المنطقي . والمونولوغ ، حين يجهر بكل ما لدى الشاعر ويوحي بتبديد كل ما في نفسه مـن حـزن متوتر ، يفقد على الاغلب قوته علـى خلق الحيرة والقلق والتساؤل ، وهي من عناصر الحيوية فـي الشعر الدائم القيمة . والتضمين لا يكـون تضمينا ان راحت اجزاؤه تتناثر بالجهر بحيث تستنفد طاقتها باستنفاد قراءتها .

وهو لا يحافظ علـى قوته الايحائية الا بالرمـوز والكنايات المطولة التي لا يسهـل الاتيان عليها بقراءتهـا بسرعة . ولعل أبرع من يحافظ على التضمين فـي شعره على هذا النحو ، توفيق صايغ . ففي شعره ، في دواوينه الثلاثة ، صور غزيرة لا تتكرر ، قد يجهد المرء نفسه فـي استكناه رموزها وفضح غوامضها ، غير انـه ينتهي حتمـا الى الدهشة والانبهار لمعانيهـا المتراصة . فـاذا اعتبرنا الشعر الخطابي الطرف القصي الواحد مـن خط الشعر الجيد، فان شعر توفيق صايغ يمثل الطرف القصي الاخر منه : انه التقابل بين الجهر المطلق والتضمين المطلق .

نحن هنا اذن معنيون بقضية الرمز ، فما هو الرمز ، ومتى يحق لنا ان نسميه كذلك ؟

***

يقول كارل يونغ في كتابه « الانماط السيكولوجية »:
« يجب التمييز بين الرمز وبين الاشارة . فالتأويلات « الرمزية » تختلف كل الاختلاف عن التأويلات «الاشارية» .. فالفكرة التي تؤول تعبيرا ما كتعبير مواز او موجز لشيء معلوم ، فكره اشاريه . والفكره التي تؤول تعبيرا ما كافضل تكوين لشيء غير معلوم نسبيا ، ولا يمكن تمثيله على اي نحو اخر اوضح منه ، فكرة رمزية ..

« والرمز حي ما دام مفعما بالمعنى . ولكن اذا وجدنا تعبيرا يقدم لنا معناه على نحو افضل ، كان الرمز ميتا ...

« وكل نتاج نفساني ، ما دام هو افضل تعبير ممكن في تلك اللحظة عن حقيقة لم تعلم بعد او ما زالت نسبيا غير معلومة ، يمكن اعتباره رمزا ، شريطة ان نكون مستعدين لقبول التعبير على انه يدل على شيء يحدس المرء به فقط ولم يعه بعد وعيا واضحا » .

ان ما يريد يونغ التوكيد عليه هو ان الرمز لا يضعه المرء (او المجتمع) وضعا شعوريا واعيا لكي « يوازي » او « يوجز » فكرة معلومة مسبقة . مثل هذا « الرمز » انما هو اما ميت فاقد النبض ، او انه « اشارة » لها مدلولها المحدود المؤقت . بل انه يقول فيما بعد : « والرمز الذي يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حيا . فأثره لن يكون الا ذهنيا او جماليا . غير ان الرمز لا يعيش فعلا الا عندما يكون ارفع تعبير ممكن لشيء يحدس به ولكنه ما زال مجهولا حتى لدى المراقب . حينئذ يستثير المشاركة اللاواعية : انه يخلق الحياة ويتقدم بها . ويلمس وترا صميما في كل نفس .

« ولما كان الرمز افضل تعبير عما هو مجهول حتى تلك اللحظة ، فلا بد له من ان يصدر عن الجو الذهني المعاصر المعقد جدا ...

« والرمز الحي لن يولد في ذهن خامل او قليل النمو لان صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفا في التراث الثابت . ولن يستطيع خلق رمز جديد الا من كان ذا ذهن شديد النمو ، شديد التوق والتحرق ، فما عاد يرى في الرمز الملى عليه ارفع تناغم وتركيز في التعبير » .

في هذه الفقرات القليلة اجد افضل تعريف للرمز وقيمته السحرية ــ والمعنوية ــ في الشعر . لقد عني شعراؤنا بالرمز منذ اوائل القرن ، غير ان المحدثين منهم فقط اقتربوا من فهمه على حقيقته . قارن مثلا بين شعر ايليا ابو ماضي وشعر خليل حاوي ، تجد ان اساس الفرق بينهما (فيما عدا الشكل) هو مفهوم الرمز كقوة تضمينية هائلة . فالاول يستعمل « الاشارات » والثاني، على الاغلب، الرموز . يكاد الياس ابو شبكة ، بين شعراء النصف الاول من هذا القرن ، يكون الوحيد الذي استعمل الرمز بشيء من قوة استعماله اليوم . ومع انه لجأ في الاغلب الى الرموز التقليدية المستقاة في معظمها من مصادر دينية ، فانه أتاها ايضا بحرارة وزخم و « ظلمة » من عنده ، مازجا اياها برموزه الشخصية (التي ما زالت مجالا للدراسة والاستقصاء) ، بحيث يستثير فينا المشاركة العنيفة اليوم كأفضل ما في الشعر المعاصر . ومما لا ريب فيه هو انه من اكبر المهدين لاستعمال الرموز الدينية المسيحية في نظم شعرائنا المحدثين » . فرموزه رغم كونها دينية ، كان من اول من استخدمها في الشعر العربي حركيا ، جاعلا منها وسيلة يقول بها ما لا يتوقع القارىء منها .

من اهم وامتع واجبات الناقد ان يأخذ نماذج مفصلة لتعيين الرموز واستقصاء مداليلها عند الكثيرين من شعرائنا ، غير انني إوثر هنا أن ابقي همي محصورا في « ميكانيكية » الشعر ذاتها ، تاركا مجال التأويل ونبش الاغوار لنقاد اخرين . ولكن ينبغي عليهم ان ينتبهوا الى ان شعراءنا ، على دنوهم من استعمال الرمز على وجهه الحقيقي ، كثيرا ما يشطون عنه ، واذا هم يحولون الحدس الى منطق ، والصورة التي قد تأتيهم رمزيا دون وعي واضح الى تقرير يموت فيه الرمز . انها ناحية ضعف شديد في الشعر الحديث .

لن نجعل هذا مأخذا ، بالطبع ، على الشعراء الصغار . انما هو المأخذ الذي نراه احيانا في المهمين من الشعراء . في بدر شاكر السياب وخليل حاوي مثلا .

فشاعرنا ما زال يخشى الا يفهمه القارىء فيتورط في أمر او اكثر من عدة امور تنال من روعة ابداعه في النهاية . اسهلها ان يجعل معناه ، عن قصد ، على درجة من الوضوح لا تقتضي اي تفكير جاد من القارىء ، او اية اعادة نظر منه بين الاول والوسط والاخر . وهذا ما كان يفعله المرحوم السياب بكثرة . يكتشف الاسطورة ، فيعيدها ويكررها ، ولا يتردد في اقحام اجزاء منها في القصيدة بعد القصيدة . ثم انه قد يضعها بالتفصيل ، ويشرح كل اشارة اليها في الهوامش ، وبذا يحول الرموز الى اشارات : ويتحول التضمين الى جهر عريض . لم ينقذ شعر السياب من التردي الا مقدرته العجيبة على دفق الصور دفقا مليئا كالمطر الغزير الذي تمتلىء قصائده بذكره ــ والا حرارته الانسانية التي لا توازيها حرارة في شعرنا العربي في هذا القرن .

امر اخر اصعب من هذا بقليل هو ان يترك الشاعر قصيدته على حالها من « الغموض » ، ولكنه يقدم لها بمقدمة تشرح الرموز التي سيستخدمها ، كما يفعل خليل حاوي في العديد من قصائده . ولاهمية هذه الناحية في تناول الرمز ، لنتأمل ما الذي يفعله في احدى قصائده من ديوانه الاخير « بيادر الجوع » .

يقول خليل حاوي في مقدمته لقصيدة « جنية الشاطىء » :

« في خيمة الفجر المشرعة للريح ، والمبحرة مع الريح، تعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الاولى ... والبراءة حال الانسان الاول في ظل شجرة الحياة قبل ان تغريه

حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر فيطرده سيف النار من الجنة » .

بهذا يكاد الشاعر ، وهو يحاول التوطئة لاقتحام موضوعه ، يفسد علينا محاولة القراءة بذكر ما يشبه البديهيات ، واضعا اياها في قالب يترنح بين الشعر والنثر . ثم يقول :

« لذلك كانت ذات الفجرية خير رمز للحيوية المندفعة ولشجرة الحياة : « تفاحة الوعر الخصيب » ، ولقدرة الانسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة » : « وعول الجبل وخيول البحر » .

وهنا يستشهد الشاعر حتى بعباراته ، كأنه ناقد يعلق ويفسر ، ونحن لم نبدأ الخوض في القصيدة بعد . فهو كمن يوقفنا بالباب ليقول : « عندما تدخل هنا سترى مواضيع كبيرة لا تقل عن انها الحياة والبراءة والطبيعة ، الخ » . ولئلا تتصور انك مقبل على قصيدة رومانسية كقصيدة « المواكب » لجبران ، يستشهد الشاعر ببعض ما عليك ان تعتبره رموزا جديدة ، كتفاحة الوعر الخصيب ، ووعول الجبل ، الخ .

ولا يكتفي بذلك ، بل يفضح (او يحاول ان يفضح) عملية الخلق نفسها : « ويسبغ الشاعر على الفجرية اوصافا رحبة معممة ترمز الى الارض في تجدد حيويتها وفي بكارتها الدائمة .

« وفي المدينة يعصى على الفجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة : « اتعب غير رطوبة الحمى وتعقدها ثمر؟» وتلتقي الكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة فيمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها .

« والكاهن رمز الذات والحضارة معا في حال الاحتقان الذي يحول الحيوية الى كبريت ونار مجرمة . لقد رمى الفجرية بالاثم والمنفى الى حيث اصيبت بالجنون، فظنت ان حكمه صدق وعدل وانها بالفعل جنية وروح شريرة . وكان في جنونها براءة موجعة » .

انتهت المقدمة ، وكأنها ليست مقدمة . لعلها كانت تغتفر لو وضعت كتأويل قدمه احد النقاد (غير الشاعر) لدى قراءة القصيدة . فهي حينئذ تأويل واحد من عدة تأويلات ممكنة . فالخلق الشعري يجب ان يكون مجالا للعديد من التأويلات اذا كان عبقريا موحيا باكثر من نصه . اما ان يشرح لنا الشاعر نفسه الرموز والمعاني والخلاصة والنهاية ، فهو يشعرنا بأنه مقدم على عملية آلية تكون فيها الاشخاص او الفكر مساوية لاشخاص او فكر اخرى ، اي ان أ = ج ، ب = أ الخ . ما الذي يبقى للقارىء ان يفعل ؟ ان يمسك بيده هذه المسطرة المسبقة ويقيس كل قول سيقرؤه في القصيدة . ولكن هل سيفهم اي جديد ، اي غامض ، اي معنى غير متوقع ، وقد حصره الشاعر سلفا ضمن اطاره الاول ؟ هل يبقى ثمة اي تضمين ، وقد جهر الشاعر بالسر والرمز من اول كلمة ؟ فالشاعر هنا لا يسبق الناقد فحسب (مانعا عنه الكشف الذي قد لا يكون في الحسبان ، وهو الاهم) ، بل جعل من « رموزه » لا رموزا ، بل اشارات . فالرمز هو الذي يكون مشحونا بالدلالات ، ولا يمكن تعيين معناه بالفاظ قليلة . اما الاشارة فهي هذه الاشارة الجبرية التي لا تتعدى المدلول المباشر . الرمز شعري . والاشارة لا . انها علمية وحسب .

وهكذا ، في محاولة الجهر ، يفسد الشاعر قصيدته علينا من اولها . ولكن شعر خليل حاوي بالذات ، لحسن الحظ ، يتخطى تأويلاته هو . فالقصيدة افضل مما يظن . لولا اننا نشعر انه قد فرض عليها رياضيات فكرية تمنعها من النمو في الاتجاه الطبيعي لها . ولذا فهي تبقى في النهاية قصيدة مجزأة لا تلتئم اجزاؤها في وحدة كبيرة ، وتبقى بادية الجهد والاعياء .

ويتبادر الى الذهن ، عند قراءتها ثانية ، هذا التساؤل : هل من الضروري ان تجعل الفجرية « رمزا » لشيء غير ذاتها ؟ الا تكفينا صورتها الحسية « .. صبية سمراء في خيم الفجر ... تحط من عيد لعيد في الطريق ... » لم هذا التشبث بالرمز حين لا تكون للرمز ضرورة ؟ يجب الا نفكر رمزيا الا عندما نعجز عن استقطاب المعنى الفسيح المنسرح الا بالرمز نفسه . والا ، فاننا نحسن فعلا بالشبث بالصورة الحسية نفسها ، بالصورة المباشرة التي هي، هي . و « جنية الشاطىء » لا يستقيم جمالها الا حين تؤخذ على انها هي هي . انها تجهر بمعناها ، وكل محاولة من الشاعر لشرحها محاولة غير واردة .

بغداد — **جبرا ابراهيم جبرا**

غصن وصحراء .. ومظفر

وفي العتمة وبلا ضوء غير الامل الخبيء في القلب
اصنع اغاني للناس ولوحشة قلبي ...

« مظفر »

✶●✶

أصحيح .. يا مظفر .. ؟
ان غصنا طمرته الريح في الصحراء
رغم الريح والصحراء اخضر

✶●✶

اصحيح .. ؟
ما روته الريح : ان البرد في صحراك ملعون
فلن تحيا غصون
في صحارى كل ما فيها منون
كيف يحيا غصن زيتون صغير .. ؟!
كيف يحيا ويصير
لربيع موعدا . .. كيف يكون

✶●✶

اصحيح يا مظفر .. ؟
ظل ذاك الغصن رغم البرد رغم الريح اخضر

✶●✶

اصحيح ... ؟
ما تقص الريح ، قالت :
انا لملمت دروبي ، فالربيع
مثلما ضاع ربيع وربيع سيضيع
انا جوع اليبس الملتاع في الغصن الصغير
لن يصير
لربيع موعدا كيف يكون
والصحارى كل ما فيها منون
لا شتاء يرتجيها
لا ربيع مر فيها
ومراميها التماعات سراب وسكون
لن يصير
لربيع موعدا غصن صغير

✶●✶

اصحيح يا مظفر .. ؟
ظل ذاك الغصن رغم الموت اخضر

✶●✶

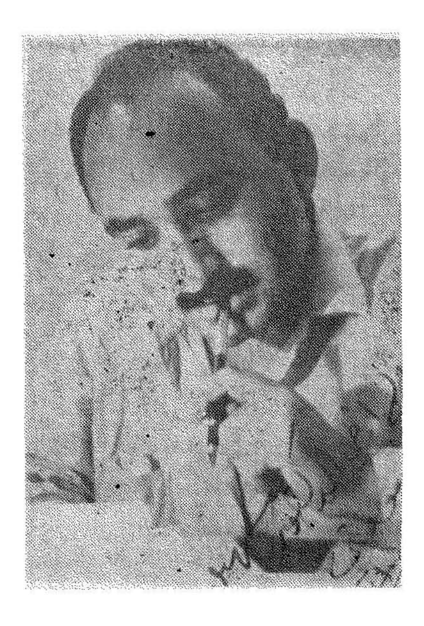
اصحيح .. ؟
ان شمسا تجمع الصحراء في عيني مظفر
نبع ماء يتفجر
اه لو تدري عطاشانا على الدرب المعفر
ان في اعماق صحرائك نبعا يتفجر
اه لو تدري عطاشانا على الدرب المعفر
ان في صحراك حيث الموت تاريخا مسمر
ظل غصن سرقته الريح منها ، رغم كل الموت اخضر

✶●✶

لن يصير
لربيع موعدا غصن صغير

✶●✶

اسكتي يا ريح
فالانسان انى كان نبع يتفجر
وسيبقى الغصن اخضر



بلند الحيدري

ظاهرة جديدة وخطيرة ... في الشعر العربي الحديث !

بقلم حسين مروّه

بنظرة مقارنة عاجلة نود ان نقيس مدى الشوط الذي قطعه هذا « الشعر العربي الحديث » منذ اختصته « الاداب » ، اول مرة ، بعددها السنوي الممتاز عام ١٩٥٥ ، حتى صدور عددها هذا بالموضوع نفسه عام ١٩٦٦ .

قد ندهش ان تكشف لنا هذه المقارنة بعد المدى ، سعة وعمقا ، بين موقف « الشعر العربي الحديث » هذا منذ نحو احد عشر عاما خلت وموقفه اليوم . فقد كان يومئذ يعاني حدة الصراع على جبهتين : جبهة بينه وبين الشعر التقليدي بمضامينه واشكاله معا ، وجبهة بينه وبين نفسه .. اذ كان ما يزال يترجج بين الثقة بقدرته على النصر امام جحفل القديم المحافظ المسيطر ترفده قوة الالفة والسعادة ، وبين الوجل والقلق من ان تخونه في زحمة المعركة ضحالة التجربة ورخاوة المرانة وطراءة الارض اللغوية والوزنية والتعبيرية الجديدة التي كان يقف عليها في تلك المرحلة ..

ولكنه اليوم في موقف يختلف كليا عما كان عليه الامر يومذاك .. فقد خمدت حدة الصراع على الجبهتين كلتيهما، بعد ان تدخلت في المعركة ، على هذه الجبهة وتلك ، عناصر انبثقت من مقتضيات الحياة العربية ذاتها ، فضلا عن مقتضيات الحياة الانسانية بتنوعها وشمولها واندفاعها حتى الى الجذور والاعماق في طلب التغيير والتطوير .

لم تبق المسألة ان يكون هذا «الشعر العربي الحديث» او لا يكون .. فقد اصبح كائنا حقيقيا واقعيا ولا مرد لذلك . لقد اصبح حقيقة حاضرة في حياتنا الادبية ، حتى يكاد حضورها يملأ كل الحيز الكياني الوجداني الذي تخصصه الطبيعة للشعر في كياننا الروحي .

لم يبق « الشعر الحديث » في ادبنا العربي ظاهرة ، او تيارا ، او نزعة ، او ما اشبه ذلك من تسميات تنصرف الى الدلالة على الانقسام والتعدد والتقابل .. بل ، اصبح الامر اقرب الى التوحد من حيث الطابع العام الغالب للشعر العربي المعاصر ، وهو طابع هذا الشعر الذي استقر الاصطلاح ، عربيا وعالميا ، على تسميته بـ « الشعر الحديث » .. والحداثة هنا تعني ــ بالطبع ــ اكثر من حداثة الشكل العروضي والتعبيري والكتابي ، بل اعمق من ذلك ، واقرب الى جوهر التركيب الشعري واتساقه .. تعني الحداثة هنا ــ بالواقع والحقيقة ــ حداثة الكيان الشعري بجملته شكلا ومضمونا ، في حين نعترف انه لا شكل من غير مضمون ، ولا مضمون من غير شكل ، فهما وحدة كيانية لا تقبل حتى فكرة « الاندماج » ، لان في معنى الاندماج شيئا من التعدد والازدواج ، وليس في علاقة الشكل والمضمون في الفن اطلاقا ما يشبه ذلك ..

لعل طبيعة المعركة التي دارت عندنا ، في الشعر العربي ، منذ نحو عشرين عاما مضت ، بين الشعر التقليدي والشعر « الحديث » ، هي التي فرضت هذه الصيرورة الحاضرة للمعركة ، اعني انتصار « الحديث » وسيطرته على الرقعة الكاملة للشعر العربي المعاصر ، لولا بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الشعرية الاصيلة عند نفر كريم من شعرائنا لا يزالون يحتلون مكانهم في الرقعة الفسيحة ، غير انهم لا يشاركونها الحركة الفاعلة في الاعماق ..

واعني بطبيعة المعركة التي فرضت هذه الصيرورة ، كونها جزءا من المعركة العربية بجملتها ، وكون هذه المعركة الشاملة قائمة على صعيد من الحياة تكثر التفجرات في ثناياه وفي اعماقه لكأنما هو صعيد بركاني تتفاعل تحت قشرته الظاهرة عناصر التفجر كلها ، السلبي منها والايجابي، فلا تدع القشرة تهدأ او تستقر الا ريثما ينقضي الفاصل بين كل تفجر واخر ..

هذه المعركة الشاملة ، بل هذه الثورة المعتملة في قلب الحياة العربية ، يتداولها المد والجزر ، الايجاب والسلب ، التقدمي والرجعي ، هي التي فرضت على الوجدان العربي ــ ووجدانه الشعري بخاصة ــ ان يثور ثورته كذلك ، وان ينتفض على ادواته التعبيرية الموروثة وعلى مواقفه الفكرية والعاطفية المألوفة .. وهي التي فرضت عليه ، فوق ذلك ، تجارب قومية وانسانية وحضارية ضاقت الاجهزة الكلاسيكية الشعرية عن ان تستوعبها بأعماقها وابعادها وزواياها المتعددة ، وربما المتناقضة المتصارعة ..

وليس هذا عابا او نقصا ذاتيا في الكلاسيكية الشعرية ، بل الامر بالعكس .. فان طبيعة التطور الكامنة فيها ، وفي أي كائن تعبيري يتصل بوجدان الكائن الانساني ، جعلت هذه الثورة تنبثق من قلبها ، أي قلب الكلاسيكية الشعرية ذاتها ، بحيث يصح القول ان التغيير الذي احدثته هذه الثورة ، انما هو ــ في واقع الامر ــ تغيير او تجديد ثوري في حيوية الاجهزة الشعرية الكلاسيكية ، او تطوير لقابلياتها التعبيرية والنغمية ، وليس

هو ـ كما قد يحسب البعض ـ انفلاتا منها وهدما لهـا وخروجا على حرمتها التراثية .. فان ابرز ما تتميز بـه ثورة « الشعر الحديث » من الوجهة النغمية تفكيكها لتفاعيل البحور العروضية التقليدية ، أي عـدم الالتزام بتتابعها جميعا في سلسلة متلازمة ضمن البيت الواحـد المنقسم الى شطرين متوازنين بعدد التفاعيل ، وضمـن العبارة الواحدة ذات الكيان التعبيري والنغمي الوحد .. وبدلا من الالتزام بذلك ، اباحت هذه الثورة ، انفراد كل تفعيلة مـن البحر الواحد عن سائر التفعيلات ، أو اجتماع اثنتين منهـا او اكثر في جانب ، وانفراد احداها او اجتماع اثنتيـن او ثلاث او اكثر في جانب اخر ، وهكذا ، دون التقيد بنظـام البيت الواحد تجتمع فيه التفعيلات كلها دفعة واحـدة بنظامها الرتيب ...

ان حطم هذا النظام النغمي « البيتي » الرتيب ، لـم يكن ـ في الواقع ـ ثورة شكلية تختص بالوزن او بالحركة النغمية الخارجية .. بل ، كان ـ فـي الحـق ـ ثورة مضمونية شكلية معا ، بناء على ما هو مقرر مـن الوحدة الكيانية البنائية بين الشكل والمضمون . ذلـك لان التحرر من قيود التفعيلات « المتراكمة » كلها دفعة واحدة ضمـن البيت المشطور المتوازن الشطرين ، قـد اتاح للشاعر ان يتحرر من « الكمية » النغمية المتراكمة التي قد تكون عبئا مرهقا على الحركة الداخلية للحادث الشعري ، او للصورة الشعرية ، او للانفعال الشعري . وهـذا التحرر يعني ان الشاعر اصبح بأمكانه استغلال طاقة كل تفعيلة كلاميـة لتشحنها بأقصى ما تستطيع حمله وما يستطيع هو اشعاعه من زخم التجربة ، او وهج الايحاء ، او ابعـاد الرؤيا .. فهل يعني هذا غير تطويع الاجهزة الكلاسيكية ذاتها لتقبل الثورة والتحرر ، وغير الاستفادة من طاقات النمو والتطور الكامنة فيها ؟..

على ان هذا التحرر المتعلق بمسألـة الاوزان ، ليس هو المميز الاوحد لثورة « الشعر الحديث » ، بل قد اقترن بأمر اخر لا يقل عنه شأنا ، وهـو التحرر مـن سيطرة « القوالب » التعبيرية التقليدية التـي استنفد الاستعمال المتكرر الرتيب المتمادي عدة قرون كل ما كانت تحتويه من طاقات الحياة ، وامتص منها كل ما حملته اثنـاء الظروف التاريخية الاولى لاستعمالها مـن نبضات انسانية ودلالات ايحائية .. فان « الشعر الحديث » قد استبدل بهـذه « القوالب » المسطحة ، التي افرغت من حركتها الداخلية ، حتى صارت تعبر مباشرة بصورة تقريرية جامـدة ، صورا كلامية تعبر بالايحاء . وقد يكون ايحاء الـى بعيد بعيد ، ولكن على قدر ما تحمل الصورة مـن طاقة وجدانية ذات رؤية كاشفة ، يمكن ان يقترب البعيد ، وتتضح الرؤيـة للقارىء او السامع ، ويحـدث التجاوب ، ويحدث مـن التجاوب ذلك الغنى الروحي الذي هو مـن اعظم أيـات الفن العظيم ..

وفي رأيي ان انتصار هذا الجانب التعبيري ايضا من ثورة « الشعر الحديث » ، هو انتصار فـي الوقت نفسه للقوى التعبيرية الخارقة التي تكمن فـي لغتنا العربية ، وليس هو انتصارا عليها ، كما قد يدخل في وهم البعض .. فقد ظهر من هذه المكاسب التي ظفر بهـا « الشعر الحديث » حتى الان ، في مجال التعبير عن اكثر التجارب الحضارية تركيبا وتعقيدا ، فـي شعر عدد مـن رواده المعروفين ، ان اللفظة العربية والعبارة العربية على اهبة دائمة وحضور مستمر عجيب للتفاعل مع اية حركة تطورية حضارية ، كما كان شأنها في حركة البعث الكبرى يـوم نهضت بأعجاز البيان القرآني ، وكما كان شأنها ايضا فـي حركة النهضة العلمية الكبرى يوم اضطلعت بدور المعبـر عن اعظم الافكار الفلسفية واعظم التجارب العلمية التـي عرفها تاريخ الفكر الانساني حتى عصر الكندي والتوحيدي وجابر وابن الهيثم ، ثم عصر ابن طفيل وابـن خلدون .. وما يزال المجال ينفسح ، وسينفسح اكثر فاكثر ، امـام اللغة العربية ، لتثبت قدرتها التطورية هذه ، حين يحـرز « الشعر الحديث » انتصاره الاكبر في التعبير عن مطامح الحياة العربية الاكثر سموا ونبلا وعمقا ..

***

وبعد ، فحقيق بنا ان نعترف ، مـرة ثانية ، بـأن « الشعر العربي الحديث » قد اتيح له من المواهب الرائدة والخالقة ، في نحو العشرين عاما المنقضية ، ما مكن لـه ان ينتصر في المعركة التي اضطر الى معاناتها منذ ظهرت اولى طلائعه بعد منتصف الاربعينات .. واذا كانت العثرات قـد تكاثرت في مسيرته تلك ، فان مصدر ذلك يرجع ـ فـي البدء ـ الى اهتزاز الصورة الاولـى لمفهوم « الشعـر الحديث » ، سواء في اذهان رواده انفسهم ، ام في أذهان الذين فوجئوا به وهم على ألفة العادة الراسخة الجذور في الزمن والثقافة والتقاليد والمعتقدات وأدوات الفهم والتفكير والتلقي والتذوق جميعا .. وقد كان اهتزاز الصورة الاولى لمفهوم هذا الشعر ، وعدم وضوح الدوافع الواقعية الخفية لحركته المفاجئة بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية ، وانفتاح الحياة العربية حينذاك على آفاق جديدة واعدة ، وانبثاق البدوات الاولى للثورة التحررية العربية الشاملة ـ اقول : ان اهتزاز الصورة ، وعدم وضوح الدوافع الواقعية لحركة « الشعر الحديث » في تلك الظروف التاريخيـة ، قـد فسحا مجالا لكثير من الطفيليات المتسلقة ، في عالم الحرف والكلمة ، ان تظهر ، وان تزيـد الصورة اهتزازا ، وأن « تفرز » كثيرا من الهذيان « الشعري » ، فيحسب هـذا في « لائحة » الجديد الذي طلع على الناس باسم « الشعر الحديث » !.. ذلك مما زاد ضغط المعركة على رواد هـذا الشعر وعلى هذا الشعر نفسه فـي صعيدي الجبهتين : جبهة الخصومة مع انصار الكلاسيكية المتزمتين ، وجبهة الخصومة مع الذات في صراع بين الثقة بالنصر والخشية من ضعف التجربة ان تؤدي الى الهزيمة ..

من هنا يجدر بنا ان نؤكد الحقيقة التي اشرنا اليها منذ

قليل ، وهي ان الانتصار الـذي رسخ قدمي « الشعر العربي الحديث » على ارض ثابتة صلبة ، انما يرجع الى ما اتيح له من المواهب الرائدة والخالقة ، بقدر ما يرجع كذلك الى تلك الدوافع الواقعية الخفية التي كانت تتمخض بها الحياه العربية .. وبفضل قانون التفاعل الدائم بين الوجدان العام والوجدان الخاص ، ولا سيما الوجدان الاكثر رهافة والاكثر نفاذا الى الابعد فالابعد كوجدان الشعراء الملهمين ، كان لا بد من الارهاص الذي حدث في الشعر تعبيرا تلقائيا عن الارهاص الذي كان يحدث في ضمير الامة والشعب ، وكان لا بد أن يتبع الارهاص التلقائي عمل ابداعي يدخل فيه عنصر الوعي والتقدير .

ومما يجدر بنا ، ونحن نؤكد ثبات الارض وصلابتها تحت قدمي « الشعر العربي الحديث » ، ان نشير الى ظاهرة تزيد هذه الحقيقة توكيدا ووضوحا .. هي نشوء نقد أدبي جديد يقدم — أساسا — على تفهم الظاهرات والقوانين الخاصة التي يتحرك « الشعر العربي الحديث » وينمو ويتطور بمقتضاها .. معنى ذلك ان هذا الشعر بلغ من رسوخ وجوده في حياتنا الفكرية والوجدانية والفنية درجة استطاع عندها أن يخلق مفاهيم جديدة للنقد الادبي والتذوق الفني تتساوق وتتواءم مع المفاهيم التي يعبر عنها هذا الشعر .. أي أنني ادعي ، هنا ، أن الحركة النقدية التي تبزغ طلائعها في الادب العربي هذه الايام ، انما هي منبثقة من حركة « الشعر العربي الحديث » بعد انتصاره وسيطرته على معظم الرقعة التي يحتلها الشعر العربي ، ان لم نقل كل الرقعة ..

***

لقد أطلت الحديث في أمور لم اقصدها لذاتها ، بقدر ما قصدتها وسيلة الى أمر اخر ، هو الذي ينتظر القارىء الكريم الوصول اليه منذ بدهه عنوان هذا المقال ، ولعله يسأل منذ ذاك حتى هذه اللحظة :

— ما هي هذه الظاهرة الجديدة والخطيرة في « الشعر العربي الحديث » ؟..

الواقع أنني افضت بالحديث في تلك الامور ، قبل ان أجيب عن هذا السؤال ، لسببين : اولهما ، ايضاح انه ما دام « الشعر العربي الحديث » قد اصبح حقيقة ثابتة راسخة منتصرة لا مجال لانكارها البتة ، فقد أصبح لزاما علينا ان نحسب حسابه ، في كل شأن من شؤون حياتنا الفكرية والوجدانية ، على أساس هذا الوجود الثابت الراسخ المنتصر ، اي على أساس هذا الوجود المتصل بنبضات كياننا الفكري — الوجداني ذاته بالصميم ..

وثاني السببين ، ان ابدد كل توهد قد يراود بعض الاذهان بأن ما سأقوله بشأن الظاهرة الجديدة والخطيرة في « الشعر العربي الحديث » ناشىء عندي عن موقف سلبي تجاه هذا الشعر ..

اما الظاهرة التي قصدت اليها في هذا المقال ، فهي ما نلاحظه في هذه المرحلة التي يبسط فيها « الشعر العربي الحديث » سلطانه على الموقف الشعري المعاصر كله، وعلى حركة النقد الادبي بجملتها ، وعلى المواهب الشعرية الفتية والناشئة والمتبرعمة جمعاء — ما نلاحظه في مرحلته هذه من اتجاه عند ابرز ممثليه ، هنا وهناك ، نحو الانفصام — وربما الانفصام التام — عن ينابيعه الاصيلة في حياتنا العربية ، وعن الشرايين التي تمنحه الحياة والحركة في أرضنا .. ومن اسف عميق ان اذكر بين هؤلاء شعراء نقدر مواهبهم ونحب اشخاصهم ، امثال صلاح عبد الصبور في اشعاره الاخيرة ، و « ادونيس » في ديوانه الاخير «كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل»، وخليل حاوي في ديوانه الاخير ايضا « بيادر الجوع » ، وعبد الوهاب البياتي في كثير من شعره الجديد ..

نحن نعلم ان معركة « الشعر العربي الحديث » هذه ، بدأت ، منذ نحو عشرين عاما ، قصة مغامرة رائعة مرتبطة بتلك الملحمة العربية التحررية التي كانت يومذاك تتحرك بداءات فصولها وكأنها تصميم عام لخطوط احداثها وبطولاتها .. بل ، نعلم أن المغامرة الشعرية هذه كانت جزءا كيانيا من هذا التصميم العام الذي كانت ترسمه لنا ، في الخفاء وفي العلن ، ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية ، اذ كانت وجدانات شعرائنا الطالعين يومئذ تحس وهج الملحمة من قريب ومن بعيد ، وفي هذا الوهج ذاته تحركت اولى خطوات المغامرة هذه .. ففي تلك الايام ، بعد منتصف الاربعينات كان بدر شاكر السياب يغمغم الحان اللهب ، حين كان شعب العراق يتحفز لوثبة لاهبة وثبها ذات يوم من اخر عام ١٩٤٧ ، وكانت « وقعة الجسر » ، وكان سقوط « معاهدة بورتسموث » ، ثم تسلسلت الوثبات ، حتى ١٤ تموز ..

هكذا كان شأن المغامرة الشعرية ذاتها ، منذ بداءتها كذلك ، في مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وبعده .. وفي سورية وفي الاردن وفلسطين ، وفي السودان ، وفي كل بلد عربي اخر انبثق فيه نغم شعري جديد مع انبثاقات اللهب الملحمي القومي ، على تفاوت في المستويات هنا وهناك ..

غير ان الملحمة العربية ما تزال في فصولها الاولى ، فما بال فريق من رواد « الشعر العربي الحديث » ، ومن كبار ممثليه في مرحلته هذه ، يحاولون قطع الشرايين التي تربطهم بأرض الملحمة هذه ؟..

ان الثقافة العربية ذاتها وبجملتها تدخل اليوم فارسا أصيلا واعيا في حلبة الملحمة .. والشعر العربي الحديث عنوان اول في الثقافة العربية ، وقلب حي نابض في كيانها ، فكيف يمكن ان يحصل الانفصام بين رسالة

هذه الثقافة ، في الثورة العربية الشاملة ، وبين اتجاهات هذا الشعر ؟..

اننا نلمح في ثنايا الاتجاه العام لبعض اعلام « الشعر العربي الحديث » ، حرصا واصرارا على التخلص من الموقف المسؤول ، واكاد اقول : الموقف الاخلاقي .. لولا انني اخشى ان يثب بي احدهم وثبة ذعر ، صائحا بوجهي:
ــ أخلاقي ؟.. متى كان الشعر ، والوجدان الشعري، والابداع الشعري ، يتقيد بالموقف الاخلاقي ؟.. أتريدون ان تخنقوا الشعلة المقدسة بقبضة حديدية باردة اسمها الموقف الاخلاقي ؟..

الحقيقة اننا نعني بالموقف الاخلاقي ، او الموقف المسؤول ، غير الذي يخشى منه الشعراء الملهمون على الشعلة المقدسة .. اننا لا نعني منه اكثر من ان يكون الشاعر واقفا على الارض التي اعطته لهب الشعلة المقدسة، ان يضع قلبه على مكان النبض من وجدان هذه الارض ، بما يزخر به هذا الوجدان من حيوات وثقافات وهتافات روحية مفعمة بأشواق الانسان ، الانسان الخاص الذي هو النبع الاوحد للانسان العام الشمولي .. الانسان الخاص، انسان أرضنا ، ثقافتنا ، تاريخنا ، أمالنا ، مطامحنا ، آلامنا، معركتنا الحاضرة ، ملحمتنا : ملحمة التغيير والتحرير ..

بين نقاد هذا « الشعر العربي الحديث » من يحاول ان يوجه الشعراء وجهة « الرؤيا » دون « الرؤية » .. وجهة الابحار مع الاحلام كيفما اتجهت اشرعتها الاسطورية في المتاهات المتناقضة ، في عوالم اللانهايات والمطلق .. وان يحذرهم من الاتجاه مع « رؤية الفكر والواقع » بحجة ان هذه « الرؤية » مقيدة بأيديولوجية مقررة وجاهزة « مسبقا » .. ومن العجب ان بعض اعلام هذا « الشعر العربي الحديث » يصدق هذه الحجة ، ويأخذ بها ، ويناقش باسمها .. في حين ان وراء هذه الحجة ما يصح لنا ان نصفه بأنه دعوة الى الفصل بين الشاعر ودوره الاجتماعي، او دعوة الى فهم الابداع الشعري بأنه استرسال تلقائي مع « الرؤيا » دون موقف محدد يسدده وعي ورؤية بصيرة نافذة ..

ما أظن الذين يذهبون في الشعر الحديث هذا المذهب ، مقتنعين حقا بأن الاسترسال التلقائي الهائم مع ما يسمونه « الرؤيا الحديثة » يمكن ان يعد موقفا حضاريا ممن يعايش حضارة هذا العصر ، سالبها وموجبها ..

ان اعجب ما يحتجون به لنفيهم موقف « الرؤية » في الشعر والتزامهم حالة « الرؤيا » اي الحلم والتلقائية ــ في الابداع الشعري ، ان « الرؤية » تستلزم الازدواج بين الفكر والحس .. في حين ان ابسط معطيات الثقافة المعاصرة تنفي قيام الحواجز بين الفكر والحس ، وتنفي ــ اخر الامر ــ انه يمكن ان يحصل ازدواج بينهما .. فان كل ما يدخل نطاق الفكر ويصبح جزءا من الكيان الفكري للانسان ، يدخل تلقائيا في نطاق الحس ويصبح جزءا من كيانه الوجداني كذلك ، وهكذا شأن كل موقف فكري او اجتماعي يتبناه الشاعر ، فأنه لا بد ان يتحول الى موقف وجداني دون ازدواج ، وحينئذ يصبح ينبوعا للابداع الشعري تتوفر فيه مصادر « للرؤية » الواعية النافذة الى اعمق ابعاد الواقع واخفى زواياه ، ومصادر « للرؤيا » لشاعرية الحالمة من غير جموح الى متاهات المطلق ..

ان اخطر ما تحمله هذه الظاهرة الجديدة التي تبرز هذه الايام . في بعض نماذج « الشعر العربي الحديث » ، وفي بعض المقالات النقدية الموجهة لهذه الظاهرة ، انها تنطوي على محاولة لابعاد الشعر عن المواقف الواعية التي تربط الوجدان الخاص للشاعر بالوجدان العام لمجتمعه وحضارته والتي تضع الشاعر امام مسؤوليته بوعي كياني يتحول به الفكر الى نبض وجداني ، أو تتحول به « رؤية » الفكر الى « رؤيا » الوجدان الشعري ..

اننا لا نملك امام هذه الظاهرة ، وقد اصبح « الشعر العربي الحديث » في مرحلته الظافرة هذه ، الا ان نتساءل: ما مصدر هذا الامر الجديد الخطير ؟..

يخيل لي انه يصدر عن احد مصادر ثلاثة :
اولها ، ان بعض اصحاب هذا الشعر « الانفصامي » متصل ثقافيا وشعوريا بمثل هذا النوع من الاتجاه ذاته كما يجري في الغرب .. على حين ان لهذا الاتجاه هناك جذوره الغارقة في ارضه ومجتمعه ، دون ان يكون له مبرر واضح في ارضنا ومجتمعنا ..

ثانيها ، ان البعض الاخر يتأثر بما يحدث ، في الاونة الاخيرة ، من مد رجعي ، في بعض البلدان ، فيدركه اليأس والسأم ، اذا كان مخلصا ، دون رؤية فكرية تهديه الى مكامن الامل والتفاؤل ، ويدركه شعور عدم المبالاة اذا كان انتهازيا انانيا ..

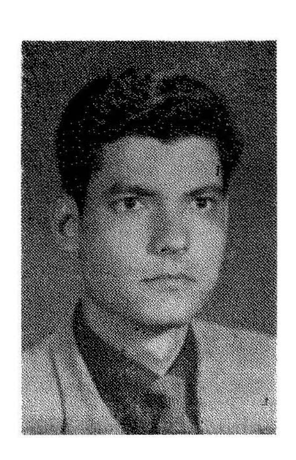
ثالثها ، ان بعض اهل الشعر الحديث ينتسب الى طبقة عجزت عن ان تقدم لمجتمعها اسباب الامل والتفاؤل ، في حين يكون الشاعر هنا بعيدا عن معرفة ما تقدمه القوى النامية التي تحمل بذور الامل والتفاؤل ، فيقع من حيث لا يدري في قبضة « الرؤى » الرومانسية الحادة ، او قبضة التأمل الذاتي المأسوي ..

لست ازعم ان هذه التفسيرات مطلقة ونهائية .. ولا ازعم انه لا بد ان ينطبق ولو واحد منها على اي من أهل الشعر « الانفصامي » الحديث .. فقد تكون هذه التفسيرات جميعا خاطئة ، وقد يكون شاعر او اكثر ممن تبدو على شعرهم « اعراض » الظاهرة أبعد ما يكون عن هذه التفسيرات كلها .. ولكن المسألة ان الظاهرة بادية « الاعراض » في نماذج من « الشعر العربي الحديث» تأخذ اليوم صدور المكتبات العربية .. وعلى الناقد ان يرى ويشير بيديه .. فذلك وجه من رسالته ومسؤوليته ..

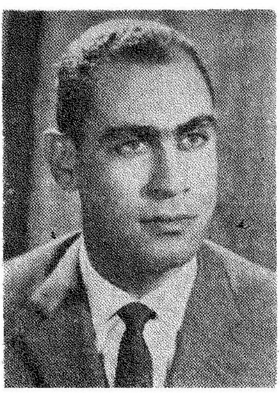
حسين مروه

الأكذوبة بين الشفتين

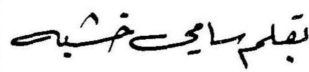
قطعة لحم حيه
قطعة لحم بشريه
يقطر منهـا الـدم
الاكذوبة بين الشفتين
الخدعة حين اقتسمت بين اثنين
العين تنافق نظرتها العين
النظـرة وردة
ـ النظرة حد السيف
الكلمة بيت دافىء
ـ الكلمة فصل شتاء
الحب نشيد الشعراء
ـ الحب تجرجره في الطرقات الحجريه
سيقان خيول الكذب البرصاء
جزر متباعدة منفصله
حفل الاصحاب القدماء
الزورق ثقب من جوف الماء
القبلة تيـار هواء
اجنحة لا تحمل طائر
الكذب مقابر
اختنقت فيها الارواح
الآلام هدايا الاعياد
الحزن وساد الميلاد
من يوقد شمس الصيف
في وجه القمر الآخر
في اقبية الخوف
يبست كل ثمار القلب
منذ كسونا الصدق جميع الازياء
منذ أقمنا منفانا في الكلمات الجوفاء
مـن ينقذنا
من ينقذ ارواحا تتآكل
في أكفان الكذب السوداء
من يفتح ذات صباح مشمس
باب الصدق المغلق
حتى يرحل عنا الخوف
حتى يقبل نحو حدائقنا الصيف



القاهرة **محمد ابراهيم ابو سنه**



الفكر والشعر العربي الحديث



عندما تطرح قضية الفكر في الشعر بوجه عام ، نقفز الى سطح المناقشة على الفور مشكلة طغيان الرؤية العقلية او اللاوجدانية على التجربة الشعرية كلها . وبينما نجد انه من السهل ان نقصر مناقشتنا لاي عمل فني ((نثري)) على محموله الفكري وحده دون اختلاف كبير حول اسلوب استخدام الاداة الفنية لهذا العمل . بينما نستطيع النظر الى ((الكلمات)) كأداة تعبير فحسب بالنسبة لاي عمل ((نثري)) حتى ولو وصل النثر فيه الى مستوى نوع من التركيب الشعري ، فاننا لا نكاد نستطيع الفصل بين ((الكلمات)) في الشعر وبين الشعر نفسه . ان الكلمة في الشعر ـ كأداة تعبيرية ـ لا تكاد تنفصل عن الفكرة المعبر عنها . ففي الشعر تعيش الكلمة أصدق وحدة بين ايقاعها ودلالتها واكبر التحام حي وعضوي بينهما ، بحكم كثافة الرؤية الشعرية وتركيزها الشديد ، وبحكم عدم استهدافها الوقوف طويلا امام ما يمكن انتسميه بالباعث الفني الى صوغ التجربة لتحليله وتعليله . وانما هي رؤية نفاذة وشاملة ومحتوية ، حتى ولو كان هذا الباعث فكرة مجردة . ان الفكرة ـ هذه الكتلة المحددة الابعاد والمنطقية والمنهجة عند الفيلسوف او المفكر ـ تتخذ صورة الطاقة الوجدانية المكثفة عند الشاعر ، ولكنها ـ ورغم ادراك الشاعر لها ذلك الادراك العقلي الواعي والمثقف ـ لا تتحول شعرا الا اذا اكتست صورا والا اذا تمثلها الشاعر حتى تصبح تجربة ذاتية يخوضها كما يخوض تجارب حياته . الفكرة عند الشاعر معاناة ـ بينما هي لدى الفيلسوف كيان خارجي يعالجه العقل . وفرق بين معاناة التجربة الخارجية وبين الوقوع في مأزق التجربة مع الفكرة ـ الذات ، التي هي تجربة روح الشاعر وامتحانها امام مادية العالم ، هذه ... ((المقاومة السلبية ، هذه الخصومة الخفية الخامدة ..)) التي يحركها ، لا بادواته ، كما يقول سارتر عن العامل وانما بوجدانه هو الشاعر . ورغم ان الشاعر حينما ((يعقل)) الفكرة انما يشرع في تلقيها بصورة عقلية عادية ، تتحول في دينامية العملية العقلية الى مصدر لموقف وجداني ، الا اننا لا نعني الفصل بين عاطفة الشاعر او الانسان وعقله . كلاهما جزء من قوى الشاعر المدركة . فالشاعر حين يبدأ بادراك الفكرة لا يقف منها موقفا وجدانيا ، شأنه في ذلك شأن كل من يعقل فكرة بعقله لا ان يحسها بوجدانه . وهو يدركها بعقله هذا الذي تكون من خلال الاف التجارب والخبرات والامتصاصات المكتسبة والموروثة التي تشكل صفات جنسه البشري وصفات قوميته وسلالته وبيئته وثقافته الخاصة ومواهبه الذاتية . ثم هو حين يكسو الفكرة صورا شعرية تتجسد امامه ((فعلا)) ، كيانا موجودا في الواقع الحي القائم او المتخيل . ومن هنا ـ من ملامح الفكرة المجسدة ـ يكتشف الشاعر جمالها او قبحها ، يحبها او يكرهها . ولكنه لا يحاول ان يقول لنا شيئا الا بقدر ما يحاول ان يضعنا في الموقف النفسي الذي تخلق من خلال وعيه للفكرة وانطباعه الوجداني الخاص عنها ، يضعنا في هذا الموقف من خلال صوره الشعرية وايقاعه الموسيقي ـ الداخلي والخارجي ـ وبنائه الشعري وصوته ، أي من خلال صورة فكرة ككل ، تجربته معها.

من هنا كان لا بد وان تكون قضية الفكر في الشعر هي الوجه المقابل لقضية التزام الشاعر نفسه . فالفنان الذي تمتزج كلماته بفكرته الى هذا الحد ، لا بد وان تكون كلماته هي موقفه من العالم ، او صورة هذا الموقف المتحركة . وبينما نرى مفكرا عظيما مثل سارتر ينكر الالتزام على الشعر ، وينفي قدرة الشاعر على الالتزام ، بحكم قدرة النثر وحده على ((بث المضامين الايديولوجية ، فان الشاعر هو خارج اللغة ، يرى الكلمات بالمعكوس كأنه لا يمت بصلة الى الظروف الانسانية ، ويصطدم حين قدومه الى البشر بالكلمة اولا كأنها سد بينهما ..)) اي ان الكلمة التي قد تكون اداة تعبيرية عند الفنان الناثر ، تعد ((عقبة تعبيرية)) بالنسبة للشاعر عن سارتر . ان الشاعر لا يرى ((الكلمات بالمعكوس)) لانه لا يقف وراءها ، وان كان يقف خارج اللغة الا انه يقف فوق كلماته، يراها جزءا مكملا لتجربته الشعرية وان كانت في الوقت نفسه اداة صياغتها ، ماسخا اياها ((معنى)) هذه التجربة . ولكنها لا تكتسب المعنى الجديد مجزأة منفصلة باعتبارها كلمات او مقاطع ، وانما تكتسبه من خلال التجربة كلها ، مرورا بالجملة والموسيقى والصورة . انالتجربة الشعرية ككل ، القصيدة كاملة او العمل كاملا ، هو ما يخلق التزام الشاعر ، وليس مجرد كلماته .

ولكننا ونحن نربط بين قضية الفكر في الشعر ، وبين مشكلة التزام الشاعر ، لا بد وان نواجه هذا السؤال : الى اي مدى يمكن تطبيق رؤية اجتماعية او اخلاقية او سياسية حادة الاحكام على الشعر؟ ان من الممكن في حالة تطبيق الفلسفة على الشعر ان نخرج باحكام ((ايديولوجية)) صحيحة . ولكن كيف لنا ان نخرج باحكام ((شعرية)) تتمتع بنفس القدر من الصحة ؟ . ينبغي الا ننظر الى الشعر او الى الفن عموما ـ باعتباره ظاهرة تابعة للنشاط الفكري لدى الانسان، ولكنه جزء من هذا النشاط الفكري ، وهو جزء مكمل وجوهري ـ على المستويين الفردي والاجتماعي ـ لانه الجزء الذي يشبع احتياجات انسانية معينة لا يشبعها غيره . ان من الممكن للفكر ان يصل الينا عبر عدد من الوسائل التعبيرية المتشابهة احيانا والمختلفة في احيان اخرى . فالفلسفة التي تضع الفكرة كحقيقة مجردة ، مهما بلغت تاريخية المنهج او اجتماعيته ، كذلك العمل الفني النثري الذي يستوعب الحشو الفكري من خلال الاحداث والوقائع والمواقف وتطور الشخصيات والسرد والحوار ..الخ. العمل النثري ـ الذي هو درامي غالبا ـ والذي يعتمد على الذاكرة ، لا بد وان يعتمد اساسا على حالة الوعي عند المتلقي . اما الشعر ، فلا يمكن ان نفصل بين الفكرة فيه والموسيقى والصورة ، اذ لا بد وان تصل هذه العناصر الى درجة من التطابق والانصهار العضوي ، حتى لتذوب مكوناتها في بوتقة القصيدة دون تمايز بينها . ان الشعر لا يهدف الى خلق وضع فكري لدى المتلقي بقدر ما يهدف الى خلق حالة نفسية معينة، الفكر فيها واحد من مكوناتها . ولا بد من مناقشة الاساس الفكري للشاعر ـ هذا لا شك فيه ـ ولكن لا بد من معاملته في حرص على شاعريته نفسها . فالشاعر مولود في كل كلمة ، وعلينا ان نصيخ السمع لصرخات الوليد ، دون محاولة لتفسيرها اولا ، ولثأت محاولة التفسير، حينما يكتمل جهاز النطق لديه ... تجربته مع الشعر كلها ، لا الكلمة ولا القصيدة !

وحينما تفرض مشكلة الالتزام نفسها عند مناقشة قضية الفكر والشعر ، لا بد وان نجد انفسنا في مواجهة مشكلة المنظار النقدي الجزئي ، ذلك المنظار الذي غالبا ما يكون ـ عند الناقد ـ شاعرا واحدا بعينه ، ونادرا ما يصل الى أن يكون اتجاها كاملا برمته .

الى اي مدى يمكن أن ننظر الى الشعر العربي من خلال منظار

شاعر واحد ، او قل اذا استخدمنا مثل هذا الشاعر مقياسا للالتزام او الثورية او المعاصرة ـ بحكم مناقشتنا لقضية الفكر في الشعر ؟ ان قصر حكمنا ـ لصالح هذا الشاعر ـ بالمعاصرة او الالتزام لانه «الشاعر الثوري» في رأي الناقد ، نافين صفة الالتزام والمعاصرة عن الشاعر الحائر او الشاعر الغريب او الشاعر الضائع ، اقول ان مثل هذا الحكم لا يقل خطأ عن الحكم المعاكس تماما . ومثلما ينبغي ان نسأل عن نوع الغربة او الحيرة او الضياع ، علينا ان نسأل عن نوع الثورية . فليس كل رفض للواقع ثورية وليس كل تمرد يمكن ان يكون جنينا لثورة،مثلما يصدق القول بأنه ليست كل حيرة او غربة او ضياع انهزامية ونكوصا او تخلفا . ان الحيرة بين الذات الخلاقة والجماعة ، كما ان الغربة المنقبة عن مأمن لروح الفرد المبدعة في بيئة تحكمها قيم السرعة والتمزق العنيف والمادية ، والضياع الرافض لكل قيم القديم المهترئة ، كلها رؤى لعصرنا انسانية رغم ذاتيتها ، شاملة بالنسبة للمتلقي الفرد رغم جزئيتها بالنسبة لوجدان الشاعر .

نرى هنا ان لا بد من وقفة اخرى عند قضية الرؤيا العصرية في الشعر ، هذه التي تحل محل قضية الشكل والمضمون في تجربة الشعر الحديث . فاذا كان علينا ان نواجه عملية تحديد موضوعية لما يسمى بالرؤيا العصرية الشاملة ، كبديل للرؤية الجزئية من الزوايا السياسية او الاخلاقية او الفلسفية ، فان علينا اولا ان نتبين عناصر او مكونات هذه الرؤيا ، على المستوى الانساني الشامل ـ الى الحد الذي يسمح به جهد المقل ـ ثم على المستوى القومي وهو ما يهمنا هنا .

بالنسبة لعدد من الكتاب او المفكرين العرب ، ما ان تعرض لهم قضية « المعاصرة » او الرؤيا العصرية ، حتى تقفز الى اذهانهم والسنتهم على الفور صورة الثقافة « الغربية » المعاصرة بابطالها الذين تناسلوا من تزاوج مسيحية القرون الوسطى مع فلسفات القرن العشرين المثالية لينتجوا ذريتهم الشهيرة ، جويس واليوت وازرا باوند وشاجال واونيل (على سبيل المثال) . فمن « يوليسيز » الى « الارض الخراب » الى « الاناشيد » الى « سقوط الملاك » الى ديون انتوني » (بطل « الاله الكبير براون » لاونيل) ، تتشكل امام عيون هؤلاء الكتاب صورة رؤيا عصرنا الاتية من بين شاطئي الاطلنطي الشماليين . وهم غالبا ما يسحبون هذه الرؤيا على وجوهنا نحن ، زاعمين بانه ما دامت هذه هي عناصر « الرؤيا الحديثة » فلا بد وان تكون هذه ايضا هي عناصر رؤيانا ، او ما ينبغي ان تكون عليه .

ونحن اذا رفضنا كأبناء واقع ثوري تلك المقولة المثالية التي تدمغ الزمن الانساني بالجمود ، زاعمة ان التاريخ يعيد نفسه ، فنحن نرفض ايضا ، وانطلاقا من المكان نفسه كل زعم يقول بمناقضة التاريخ لنفسه. ورغم وعينا لما تحمله بوتقة التاريخ من متناقضات هي صانعة حركته ودافعتها ، فان علينا ان نعي كيف تكون تلك المتناقضات نفسها وجوها متقابلة لواقع تاريخي واحد . كذلك اذا نحن وعينا اثر الرياح الغربية على سهولنا وستائرنا ، وعرفنا مقدار ما تعريه هذه الرياح ـ او عرته ـ من طبقات الرمال والرماد المتكلسة على وجه واقعنا ، فان علينا ان نؤكد دائما ان وجه هذا الواقع الاصيل تحت طبقات الرمال والرماد هو منبت بذورنا الحقيقي، الذي لا بد وان تمتد اليه جذورنا لتمتص اثمن ما ادخره من غذاء ، وان اكثر ما ظهر على هذا الوجه من النتوءات والندوب انما كان اشبه برد الفعل العضوي لصراع احتدم مع مطلع القرن الاخير وكان وقود هذا الصراع هو كل ما شيدناه طيلة ثلاثين او اربعين قرنا من الزمان من ابنية فكرية واخلاقية ونفخت على هذه الجمرات كل الرياح الغريبة .

ولكن مرور الرياح الغربية بارضنا لم يكن عبورا او ضيافة، وانما تحولت اكثر هباتها الى ما يشبه ارجال الجراد ، اصبحت قوى منظمة لغزو كل معاقلنا المهترئة وشيكة التهدم . وبينما كان على الرياح ـ او كان هذا هو المفروض لو استقبلناها نحن في ظروف افضل مما تم بالفعل ـ ان تكنس طبقات الكلس المتجمد ، اذا بالرياح والكلس جميعا يتحدان في صراعهما ضد خير التربة الاصيلة وبذورها الطفلة في آن معا. ولكن هذا لا ينفي ان بعض الرياح ـ وهو كثير ـ كان يحمل على اجنحته بعض المطر .

واذ كانت نتيجة الغزو في جوهرها صراعا من اجل الحرية ، واذ كان تحقيق الحرية مرتبطا بالقدرة على تحقيقها ، واذ كانت هذه القدرة متعلقة ـ في المحل الاول ـ ببناء مجتمعنا التحتي كشرط اولي لاكتساب امكانية الحركة الذاتية في مواجهة قوى الغزو ، واذ كانت قوى المقاومة ذاتها متفاوتة الطاقة والنفس غير متجانسة ، فقد كانت النتيجة الواقعية الحاصلة لذلك هي النمو السريع لبنائنا التحتي قبل ان تستبين امامنا حقيقة احتياجاتنا الروحية والفكرية ، او قبل ان تتحدد ملامح تكويننا العلوي على مستوى الجماعة بقدر ما كان التخلف او العجز على مستوى الفرد .

لقد تضاعف الانفصام المريع بين واقع مادي لاهث السرعة في تقدمه من اجل اللحاق بمستوى التكنيك العصري ومن اجل كسب صراع الحرية الوطنية الدموي ، وبين واقع فكري وروحي ما تزال اكثر جوانبه مشدودة بالاف الروابط التي خلقتها قوى التخلف على مدى القرون الطوال . يلتفت المفكر او الفنان او الشاعر الى التراث بحثا عن بذرة لثورة يمد جذوره اليها ، لا يكاد يجد من الفلسفة عونا على التمرد اكثر من ذلك الرفض السلبي والذاتي للواقع في صورة الموقف الصوفي من العالم . ولم يكن من الممكن للشعر ايضا ان يقدم لنا نموذجا فنيا وسلوكيا للتمرد اكثر من تمرد المتنبي الطامح الى الوصول بالشاعر الى مركز الامارة في اطار مواضعات العصر نفسها الاخلاقية والفكرية ، او تمرد المعري السلبي الهادىء السطح الملتهب الاغوار عندما ادار ظهره الى العالم ومضى داخل محبسيه يتلمس الخلاص بالتأمل ، او تمرد الخيام يمضي اكثر نهاره في محاولة اكتشاف العالم من خلال حواسه لا عن طريق التأمل المجرد ، وينفق اكثر ليله في محاولة الالتصاق الكامل بالعالم عن طريق المتعة الحسية المباشرة ، مفسرا موقفه بشقيه بلغة الشعر والبشارة ، ولكن دون محاولة ايجابية لطرح تفسيره على الناس.

لكل هذا كان لا بد من العثور على معبر بين قطبي التطور المادي والروحي لواقعنا رغم تضاعف المسافة التي تفصلهما . وكان علينا ان نختار بين التخلص الكامل من كل اثار التراث جملة ودون استثناء مفضلين ان نخلع انفسنا من جذورنا وننتسب الى مسرى تطور الحضارة الغربية وثقافتها « جملة » ايضا ، « رؤياها الحديثة » ، وبين ان نحاول اكتشاف ملامحنا الخاصة ، رؤيانا الخاصة الى العصر ، النابعة من واقع حركتنا ، بدءا من محصلات التراث الى محصلات المؤثرات الى النتائج جميعا .

هنا لا بد وان نجد من يطرح هذا السؤال : فما للشعر وكل هذا؟ ومتى كان الشعر معبرا بين قطبين واقعيين ـ ايا كانت سرعة تباعدهما؟ وانني لاعتقد يقينا بان الشعر هو الامل الوحيد امامنا نحن الذين نحاول استخدام عقولنا المحدودة في تفهم العالم ، هذا الكيان الهائل المزدحم البالغ التعقيد بصورة تبعث على ارتباك احكم العقول واكثرها علمية،هذا العالم الذي كان في عيون اجدادنا القريبين ، سلسلة من الشواطىء تلتف حول بحر ضيق ويحيط بها بحر الظلمات ، انبثت الارواح والالهة في كل جوانبه باعثة على الطمأنينة او مثيرة للخوف ، العالم الذي كان من السهل على اجدادنا هؤلاء ان يفهموه وان يجمعوا كل معارفهم عنه في مجلد واحد يستطيع « العالم » من بينهم ان يحيط بكل ما يحتويه. نفس هذا العالم الذي اصبح امتدادا غير محدود تقاس ابعاده بسرعة الضوء على مدى ملايين السنين ، تتحكم فيه مجموعة هائلة من القوانين لا يمكن ان يحيط بها عقل بشري واحد . هذا العالم الذي كان النزاع الفلسفي حوله في الماضي يدور حول هل هو عالم « معروف » أم « غير معروف » ، والذي اصبحت مشكلتنا ازاءه الان هل هو «ممكن معرفته» ام يستحيل ذلك علينا ؟ اقول ان هذا العالم من الممكن ان نعرفه ، ان نلمسه بايدينا وتتحسسه اصابعنا ، ان « نحسه » ، وان نشعر به،نحن البسطاء الساعين الى معرفته من اجل تحقيق ذواتنا ازاء ضخامته

وتعقيده المرعبين ، فقط من خلال « الشعر » ، او ان الشعر هو وسيلتنا الاساسية في هذا السبيل !

***

والان ، اي شعر ذلك الذي نحن بسبيل البحث عنه آملين في اكتشافه ، او ان لم نكتشفه ان نوجده ؟ اتراه سؤالا شديد الخيلاء ؟ قد يكون كذلك فعلا ، ولكن فليكن همنا الان هو البحث عنه ، مارين بمحاولات العبور السابقة بين القطبين المتباعدين . ولكي نسرع الى تحديد الفترة الزمنية الشعرية ، التي يغلب الظن ان سنعثر فيها على بغيتنا ، نقول انها فترة ما بعد الحرب الاخيرة . وهي نفس الفترة التي شهدت اولى ثمار جهود شعراء فترة الانتقال ، من اصحاب الديوان الى المهجريين . كانت المؤثرات التي عايشها شعراء الانتقال هؤلاء وبهرت انفاسهم حتى ملاهم التطلع الى خلق « اشباه » او صور طبق الاصل من « تنيسون » و « بايرون » و « لونجفللو » ، اقول ان وجود هذه المؤثرات قد واكبه تطلع من نوع اخر . ذلك هو التطلع الاجتماعي نحو النمو السريع من اجل ايجاد المجتمع - بمعناه الواسع - الذي تخلق بايرون وكيتس ووردزورث في رحمه ، او المجتمع الذي خلق هؤلاء الشعراء واستمتع بهم وكانوا هم بداية الثورة على قيمه وقوانينه وتركيباته غير « الشعرية » . ولكن الصدمة التي نالتها «الطبعة المحلية» من الرومانتيكيين الاوروبيين كانت مؤلمة وجارحة . لقد اكتشفوا ، او اكتشف نسلهم ان التغني بحرية الفنان والفرد لا يعني الحصول عليها، وان الهيام بين الآجام وفتح الاذرع على امتدادها لاستقبال الموج والريح والغوص في بطن الظلمة ثم الاحساس بالاسى لانسحاق ذواتهم امام كل عناصر الطبيعة او المجتمع المدمرة ، لا يمكن ان يحقق التماسك لذواتهم المنسحقة . واكتشفوا ان مجرد صراخهم في وجه الطبيعة او المجتمع، او التهليل لهما والتسبيح بحمدهما ، معلنين غربتهم وضياعهم وحزنهم، او انسجامهم واستقرارهم وبهجتهم ، غير المبرر في نظر الطبيعة والمجتمع ، سواء كانا خصمين ام صديقين ، وغير المبرر في نظر من يجد في نفسه استعدادا للتعاطف مع صرختهم الحزينة او الاقتناع بصيحات الفرح التي يطلقونها طالما انهم لا يقدمون تبريرهم من خلال التجربة الشعرية نفسها ، اكتشفوا ان هذا الصراخ او هذه «الطرطشة العاطفية» لا يمكن ان تؤدي بهم الى ذوبان ارواحهم في خضم الكون او المجتمع - ذلك الذوبان المريح الهادىء ، ولا الى تحدد كياناتهم تحددا يعني تأكيد استقلالهم كأفراد وكملهمين . ومن الناحية الاخرى اكتشفوا او اكتشف نسلهم ان مجرد الهتاف باسم الشعب والوطن ، ومجرد التكبير لاسم الحرية التي هي القدر ان شاءه الشعب حققه ، او مجرد ذرف الدموع الحزينة وتصعيد الزفرات امام بؤس البائسين وعريهم وجوعهم، اكتشفوا ان الهتاف والتكبير والبكاء ، لا يعني ان يحقق الشعب حريته او ان يحصل الشعب على استقلاله او ان يشبع الجوعى او يكتسي العراة . وحينما وقف بعضهم :

« مولى الجبهة شطر السماء
كانما يرقى الدجى ناظراه »

(علي محمود طه - الله والشاعر - الملاح التائه)

تحولت تجربة اكتشاف الكون ومعنى الوجود الى محاولة فلسفية بالغة السطحية واضحة الافتراض ، متلألئة بصورها الشعرية المنحوتة من وجدان رومانتيكي خصب ، تتناثر فيها مقولات فلسفية معتمة فاقدة الوهج ، لتقتل التجربة الشعرية شاملة الرؤية عند الرومانتيكيين ! . لقد مضى هؤلاء اذن يتجولون على امتداد اضلاع هذا المثلث القصيرة ، الذات والمجتمع والكون . ولكنهم في اي اجتماع ساروا ظلوا داخل مساحة المثلث لا يتجاوزونها طالما انحصر مدى رؤيتهم بقدر ما تزداد حدة انفعالاتهم ، دون ان يعثروا لانفسهم على اساس موقف فكري متميز ، او دون ان يكون « للفكر » في شعرهم تأثير ملحوظ ، وبالتالي دون ان يمتزج الفكر بتجربتهم الشعرية ليمنحها ثقل التجربة الانسانية ونفاذ قدرتها على الاكتشاف .

ولكن الام التمزق الرومانتيكية هذه ، وما اطلقته من صدور شعرائها من صرخات ان لم تصل الى اعماق قلب الانسان في عصرنا والى اعماق العصر ذاته ، فقد هزت من غير شك اوتاره ، اقول ان هذه الآلام وتلك الصرخات كانت اشبه بآلام الوضع المبكر قبل منح الوليد الجديد. كانت رؤية « حديثة » اقرب الى روح العصر واشبه بالانقلاب الكامل ضد التراث ومكتسبات الواقع جميعا - في جانبها المتمرد على الاقل ، ولكنه كان تمردا عاطفيا ومنفعلا لم يستطع الاستمرار بحكم تشنجه العصبي بين ازمة الحرية الذاتية وحرية الجماعة - هاتين الازمتين الواقعتين - عاجزا عن تقديم تبرير تمرده . وهو العجز الذي عكس عجزا سابقا عاناه الواقع نفسه في العثور على حل لازمته . اقول ان هذه الآلام وتلك الصرخات هي التي ولدت محاولة العبور الثانية .

فمن تحت جناح التمرد يمكن ان تولد الثورة ، خاصة وان تطلب الواقع هذه الثورة والح في طلبها . فقد كانت الرغبة العارمة في التخلص نهائيا من التراث ومن اثاره دون تبصر وفي هجرة له كاملة . وكان اكتشاف ازمة حرية الفرد كانعكاس مباشر وميكانيكي لازمة حرية الجماعة والنظر الى الفن - والشعر معه - باعتباره وسيلة من وسائل النضال لتحقيق حرية الفرد والجماعة معا عن طريق وعيهما بواقعهما وعيا علميا ودقيقا ومباشرا . وكان تحول صراع الحرية الوطني واكتسابه لمضمونه الاجتماعي بعد الحرب الاخيرة . كانت هذه كلها هي العوامل التي ولدت محاولة خلق الصلة بين الانسان وواقعه ، في شعر كمال عبد الحليم والجواهري ونسلهما الكثير ، عبدالوهاب البياتي في بداياته، ومحيي الدين فارس والفيتوري وجيلي عبد الرحمن ... الخ. كان النظر الى الواقع ومحاولة اكتشافه بطريقة مباشرة، وكان المنهج «العلمي» في الربط بين المجتمع والشعر ، والنظر الى « ذات » الشاعر او «وجدانه» باعتباره المكان او المجال الذي ينم عليه ذلك الارتباط ، اقول ان هذا المنهج وهذا النظر كانا صيحة هذه الفترة الغالبة . وعلى قدر ثراء الواقع وخصوبته ووفرة منحنياته وما يمكن ان يمد به وجدان الشاعر من تجربته ، كانت الامال التي انعقدت على هذه المحاولة الرائدة.

ولكن النظر الى الشعر باعتباره « وسيلة » الى جانب المفهوم الضيق للالتزام الذي ساد هذه الفترة وتحت وطأة الحاح فكرة التزام الشاعر الصارم « بالثورة » الجماعية كحل وحيد لازمة الحرية الجماعية ، ومع عدم النظر الى وجدان الشاعر الفرد والى معاناته - تلك المعاناة التي من المفروض ان تكون شاملة الدلالة - تحولت الرؤية الواقعية الى منهج واسلوب معا ، واصبحت لغة الشعار والتقرير والبرنامج هي لغة الشعر ، وانحصرت التجربة الشعرية داخل نطاق استهداف التعبير عن الجماعة ككل . وكانت النتيجة ان فقدت الجماعة املها في ذلك الصوت - على الصورة التي شبت عندها في بدايته - وهو الذي كان من الممكن ان يعبر عنها ، لو كانت تجربتها ومعاناتها قد اصبحت - ومن خلال التجربة الشعرية - تجربته الخاصة ومعاناته الذاتية .

ولكن هذه المحاولة التي استطاعت ان تتخطى ازمة الحرية الذاتية بصورة كاملة ، والتي امتزجت في انظار اصحابها الحرية الوطنية بالحرية الاجتماعية ، وحققت لنفسها امكانية ثراء وتطور لا حد لهما بارتباطها النظري المفروض بالواقع ، تمتح منه ما وسعها الجهد وما اتسعت لها الدلاء ، اقول ان هذه المحاولة وان اخفقت في - تحقيق - العبور ، الا انها منحتنا المادة الخام الصلبة التي يمكن ان يشيد منها الجسر الصالح لذلك . فقد اصبح الشعر واعيا بمصدر الالم والبهجة، موطن الداء ومستكن الدواء ، الواقع نفسه ! .

ولكن « الواقع » لم يكن مجرد الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي يعيشها الناس ، وانما هو امتداد في الزمن الى جانب كونه امتدادا في المكان ، وهو بصمات وندوب وجراح ، وبقايا آمال ومطامع ومخاوف ، ومخلفات افكار ونظم ومعتقدات خلفها الواقع « التاريخي » على امتداد طريقه عبر القرون ظاهرة او مستخفية في عقول الاحياء من البشر او في ارواحهم . ولئن كانت الرؤية الواقعية قد امدتنا بتلك الطاقة العظيمة بارتباطنا على اساسها بارض الواقع ،

مثلما كان لانثيوس العملاق كلما لمس بقدميه ظهر امه « جي » ، الا انه كان من الضروري ان ننتبه الى خطورة اللمس السطحي للواقع ، والا هددنا نفس الخطر الذي هدد انثيوس ، ان نجد القوة التي تتمكن من رفعنا عن السطح ، فنفقد مصدر القوة اذ ذاك ونستسلم للقهر . كان من الضروري ان نشعر بامتداد الواقع عبر التاريخ من خلال رؤية تكتشف القيم الاسطورية والفلسفية والدينية واللغوية الكامنة في تراث الماضي، والتي يمكن تطويعها كرموز وكادوات تعبير شعرية ـ للتدليل على هذا الواقع القائم ولاكتشاف ارتباطاته واسسه وامكانيات انتقاله في المستقبل عبر الزمن الآتي . كانت الازمة التي واجهها صلاح عبدالصبور في « الناس في بلادي » واحمد عبد المعطي حجازي وخليل حاوي والسياب في بداياته هي ازمة فقدان الامل بصورة مطلقة في الواقع القائم، الخوف منه والرغبة في تغييره من خلال الوعي به ، المعاناة الممضة لتجربة جماعية هي بعينها ما تسحق ذواتهم والاحساس المبهم بان ما يسحقهم في هذا الواقع انما يكمن في قوة مجهولة تسربت الى زمانهم من ازمنة بائدة او دفعت بهم الى مدن ..

« من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ما بعده فصول ..
واهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر .. » (1)

مدن لا بد لهم من معاناة العذاب قبل ان يفهموها ولا بد لهم من سبر اغوارها وشرب نقيعها لكي تفهمهم . ولم يكن الوقوف على التراث عند هؤلاء مجرد عودة منهم الى الماضي تحمل معنى الردة او النكوص عن مواجهة الواقع القائم ، ولكن السندباد وزهران ، وعشتار وبابل، والمسيح والرب ، كانت كلها رموزا تلقي بظلالها ودلالاتها على الواقع ، تكشف اعماقه التي غيبها الزمن ، ولكنها ما زالت باقية وفعالة في وجدان الناس ووجدان الشاعر الذي استبطنها وعانى مضمون تجربته من خلالها وعبر عن هذه التجربة بها ، ولكن بعد ان تخلص او كاد من مفهومها الذي وجدت به في الواقع التاريخي ، وحاول الكشف باستخدامها عن الواقع القائم ، محاولا ان يمنحها ـ بالتجربة الشعرية ـ مفهوم العصر لهـا ولهذا الواقع في آن معا .

ولكن الرغبة في استبطان الماضي يهدف جلاء ظلاله الملقاة على الواقع من خلال التجربة الشعرية ولغة الشعر وعن طريقها ، اقول ان هذه الرغبة تختلف اختلافا جسيما عن الرغبة في « فلسفة » الواقع والعثور على الاحكام العامة المطلقة المسبقة التي يعتقد الشاعر انها تحكمه . فاذا توصلت الجماعة او كادت الى حريتها الوطنية في بعض اقطار الوطن ، وبدت بشائر هذه الحرية حقيقة تدق ابواب العصر وليست مجرد امل غائم غير ملموس ، واذ استطاعت بعض الاقطار المتحررة ان تمنح الحرية الوطنية مضمونا اجتماعيا حاسما في نفس الوقت الذي لم تكن قد تبينت فيه بعد مسار موقفها ازاء حرية الفنان الفرد وحرية الفنان بالتالي ، واذ كانت سبل النظر الى التراث ومحاولة استبطانه مختلفة الزوايا غير مستهدفة كلها اكتشاف الواقع القائم من خلاله ، واذ تسربت الينا صيحة الرؤيا العصرية عبر افواه ابطال الثقافة الغربية وشيكة الانهيار ، وسلم شعراء استبطان التراث بهذا الفهم الجزئي والسكوني والقاصر للتراث والرؤيا العصرية جميعا ، حينئذ بدأ نكوص هؤلاء . لقد كان وقوفهم عند حدود الفهـم « الفلسفي » الاستاتيكي للاسطورة والموروث عموما ، دون محاولة فهمهما على المستوى التاريخي على اساس وضعهما في مكانهما الصحيح من العملة التاريخية الجدلية ككل ، ودون محاولة اكتشاف تطور مفهوم الاسطورة والموروث واكتشاف ما استوعباه مع كل تغير اجتماعي على مر الزمن ،

اقول ان وقوف شعراء هذا الاتجاه عند حدود هذا الفهم هو ما منعهم من اكتشاف دلالة التراث الروحية في ارتباطها الجدلي بالواقع القائم وتبادل التأثير المحتوم بينهما . وهكذا بدأ البحث عن « الصوفي بشر الحافي » طالما ان المسألة كانت مسألة تراث ايا كان ، وطالما لم تحل الرؤية الواقعية المادية ـ بصورتها الزدانوفية ـ مشكلة حرية الفنان والتزامه ، وطالما لم تؤد الحرية الوطنية تلقائيا الى تمتع الفرد ـ والفنان ـ بحريتهما كاملة ، بدأ البحث عن هذا الصوفي الساذج كملجأ اخير للشاعر الذي كانت ازمته هي ازمة جماعته ، ثم لما انفصل بازمته عن «مشاكل» جماعته المادية والروحية ، آثر ان يبحث لنفسه عن ميتافيزيقا جديدة ، يصوغها في قالب الاحكام المطلقة الفاقدة لروح الشعر ، لغة وصورة وموسيقى وبناء على وجه الاطلاق . وهكذا تحولت: « شعر حبيبي حقل حنطة » او « اود لو اشم نفحة الجبل » ، الى « الحب بالفطانة اختنق » او « لو انك ركبت كلاما من فوق كلام ، من بينهما استولدت كلام ، لرأيت الدنيا مخلوقا بشعا ، وتمنيت الموت ! » . ولا تعليق لنا على هذا « الفكر » الموزون الذي هو من غير « شعر » .

ولئن كان صلاح عبد الصبور قد آثر في اخريات قصائد « احلام الفارس القديم » ان يتخلى عن صوت الشاعر ليقتعد مقعد الفيلسوف، او آثر احمد عبد المعطي حجازي أن يكتب الاناشيد ، الا ان خليل حاوي ، على سبيل المثال ، قد آثر ان يقف بينهما ، محاولا ان يكون الشاعر والمنشد والفيلسوف في آن معا . ولكنه ـ ورغم غنائيته السيالة، ورغم تمرده على التراث العفن ، وتمسكه مع هذا بروح «السندباد» هذا الرمز الآتي من التراث نفسه ، ورغم توزع روحه بين شاطىء الشرق باعث احزانه ، والغرب منفاه وسجنه ، الا اننا نحس في صوته ذلك القنوط ، والرؤية العبثية التخفية ، ولكن لا تخفيها بشارته الاخيرة بالفطرة التي تكتشف الفصل قبل ان يولد في الفصول . انه القنوط من امكانية البعث في الوقت الذي يدق البعث فيه باشعته افاق عالمنا، وانه الاحساس بعبثية الواقع ، في اللحظة التي يوشك الانسان فيها ـ على ارضنا ـ ان يمسك باصابعه اعناق هذا الواقع ولجمه !

***

هنا يجب ان نكشف المنهج الذي كان علينا ان نتخذه لتجميع ظاهرة الفكر في الشعر العربي الحديث ، لكي نكتشف في النهاية ذلك التيار المتنامي الواحد الذي يربط بين اتجاهات الفكر في شعرنا منذ صرخات الشابي وناجي الى رؤى البياتي واحزان عبد الصبور ومقولاته الى نبوات ادونيس الكاذبة .

لم يكن من نصيب واحد من هؤلاء ـ كما نرى ـ ان يكون هو الشاعر المعاصر الوحيد ، ثوريا او حائرا او مغتربا ، بحكم عدم تحدد ملامح العصر « العربي » بعد بصورة حاسمة . ان الماضي ما يزال يعيش على وجه الواقع ويصور متعددة ، والواقع يتخذ لنفسه عشرات الوجوه ويواجه عشرات المشاكل ، ويطرح ـ صادقا ـ عشرات الحلول والنظرات . هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فالشعر العربي الحديث ـ رغم اشتداد عوده وجمشان مجراه ـ ما يزال باحثا عن وجهه الحقيقي حتى من ناحية الشكلية الجمالية المحضة ، باحثا عن الرؤيا العربية الحديثة التي قد يستطيع ان وجدها واحتواها ان يكون هو « الشعر العربي الحديث » الذي لا خلاف عليه بصورة جوهرية . ولكننا ان شئنا تجميع عناصر « المعاصرة » العربية ذات المدلول الانساني الشامل عند شاعرنا الحديث ، لوجدناها تجمع بين الثورية والغربة ، بين التنقيب عن التراث وبين النفي من الوطن ، بين رفض الواقع واحتضانه، بين طعنه بسكين الشعر الحادة او تقبيل جراحه المتقيحة .

من هنا كانت قدرة الشاعر على الامتزاج بالواقع من خلال الرفض الثوري ، موقف الرؤية التاريخية الاصيلة التي تعتمد الثورة في وقت

(1) احمد حجازي ـ رسالة الى مدينة مجهولة ـ مدينة بلا قلب

واحد ، وقدرته على المعاناة الذاتية لآلام التمزق الاجتماعي والمخاض الثوري من رحم الماضي ، من لحد الحرمان والقهر والاستغلال والعنف، من بين زحام القرادين والخصيان والعبيد ، وقدرته على العبور من المعاناة الخارجية لهذا الواقع القائمة على طرح الرؤية السياسية او الاخلاقية او الفلسفية بلغة التقرير والشعار والبرنامج ، عبوره الى المعاناة الذاتية لهذا الواقع نفسه والتعبير عنها بلغة الحلم والرمز والاسطورة والصورة الشعرية ، ان هذه القدرة وحدها ، حساسية الشاعر وتصوره لماهية الشعر ومكان هذا الشعر من نفسه بازاء احساسه بشعر الحياة نفسها ، لهي الموئل الوحيد ، المعبر الوحيد بين هذين القطبين المتحركين ، قطب التطور المادي المندفع بسرعة القطار، وقطب التطور الروحي للجماعة المتمهل بسرعة السلحفاة .

وبينما يقف تغلب الرؤية السياسية او الاخلاقية او الفلسفية لدى الشاعر ، اي تغلب الفكرة على موسيقى الشعر وصوره المجسدة، حائلا دون وصول شعره الى اعماق المتلقي طالما يقف الشعر عند حدود الشعار او التقرير او البرنامج مفتقدا في نفس الوقت الى مبرراتها العملية وتكوينها النثري المنهج والممنطق ، بينما يحدث هذا الشعر من مثل البياتي وعبد الصبور احيانا ، يتكون سد من نوع اخر بين الشاعر والمتلقي لبنانه هي الكلمات نفسها ، ويتجسد المعنى الذي اشار اليه سارتر - اذا نحن حرفناه تحريفا خاصا - من ان الشاعر يصطدم حين قدومه الينا بالكلمات كأنها سد ، ذلك اننا نحن الذين نصطدم بكلماته كأنها سد بيننا وبينه ، حين محاولتنا الولوج الى شعره . ذلك انه في محاولة شاعر كادونيس او توفيق صايغ ان يمنح الكلمة معنى جديدا من خلال الصورة ، وان يضفي عليها خلال التجربة الشعرية ككل، وفي محاولته لتعميم تجربة ذاتية والباسها لباس المأساة الانسانية الشاملة ، وفي محاولته لاعطاء الازمة الواقعية ، ازمة الغربة او انقطاع الصلة بين الحلم والواقع ، او اختلاق ازمة تمدد عنصر غير قابل للتمدد بطبيعته ، محاولة اعطاء هذه الازمة او تلك قسمات الازمة الميتافيزيقية الشاملة في الوقت الذي تشكل فيه الميتافيزيقا - بوجه عام - عقبة بين الشاعر وواقعه ، قناعا يرتديه الواقع من جانبه ويرتديه الشاعر من جانب اخر فيستحيل ان يتعرف احدهما على الوجه الحقيقي لهذا الاخر . والمشكلة هنا هي ان الواقع خضوعا لمنطق تطور التاريخ سرعان ما يلقي جانبا بكل اقنعته ، بينما يمضي الشاعر اذ يتضاعف احساسه بالغربة او يصدق الازمة التي اختلقها لنفسه ، واذ يواجه ازمة انكاره وعدم الاعتراف به وبرؤياه ، يمضي باحثا عن قناع جديد بينما نحن نطالبه بوجهه الحقيقي ، من خلال هذه المحاولات تفقد الكلمة دلالتها القديمة ولا تكتسب المعنى الجديد المطلوب . ان غموض رؤياهم الخاصة و « غربتها ! » ترددهم بين فينيقيا والاندلس ، بين الكهانة والصوفية، بين بعل والحلاج كما قد يفهمونه ، بين التاريخ الذي لم يمنح الواقع ملامحه فانهموا الواقع بعدم شرعية بنوته لهذا التاريخ - الاب المزعوم، وبين الواقع المشوه الذي اعتقدوا فيه تشوهات مختلفة متجاهلين تشوهاته الحقيقية بحثا عن يوتوبيا غامضة يلبسونها رموز مهيار حتى يبلى الرمز ويفقد معناه بتخطي الواقع الثوري له وتجاهله اياه ، او النفري او عبد الرحمن الداخل في « تحولات » هي في حقيقتها « انقلابات » غير مفهومة او مبررة - الا اذا كان القلق الفكري او الضياع وحده تبريرا - اقول ان هذا التردد الى جانب غموض هذه الرؤيا هو ما يلجىء الشاعر الى اتخاذ مسوح الكاهن احيانا او اقتعاد مقعد الفيلسوف .

اما نحن ، فلو كنا بحاجة الى كاهن او فيلسوف ، لبحثنا عنهما في مظانهما ، ولكننا لا نبحث عند الشاعر الا عن الشعر ، ذلك الذي يعيننا على احتمال العالم اولا ، ثم فهمه ، وتغييره ، وفي اثناء ذلك ، الاستمتاع به ! .

القاهرة — سامي خشبة

اشواق مخبأة

لامرأة جميله
من ريفنا المغمور بالضياء
لامرأة نادرة في عالم النساء
اخبىء الاشواقا
ولهف الضلوع ... والعناقا

●

لربة تجلت
لشاعر مضيع شرود
فلونت شروده
وجملت ببسمة وجوده ،
لحلوة احبها وجداني
لا طينتي الظمآنه ،
احب في أعماقها انساني
المرأة الانسانه ،

اخبىء الضياء والعبيرا
والفرح المجنح الكبيرا ...
فانها ... من بعد ان طويت
اذ تألقت
شراع تيهي المزمن
وبعد ان احرقت في شواطىء الضياع
كل السفن ،
خشبة النجاة في يدي
والجزيرة الوحيده !

●



لطفلة ، لحبها احب من يسيء
اعيش في خميله
من أمل مهدهد مفيء
اداعب الاطفال والحملان في سهولنا
وزهرنا المفوف الثغور في حقولنا
لاجلها احب كل شيء
ارى الحياة جنة وفيء
احس نفسي تسع الوجود
وانها مجهولة الحدود !

بيروت — **فؤاد الخشن**

رحلات خليل حاوي الثلاث

بقلم خليل سليمان كلفت

خليل حاوي واحد من رواد الشعر الحر الذين خلقوا في الادب العربي الحديثشعرا يجد مكانه بين الانتاج الشعري في عصرنا في كل مكان . وفي هذا المقال الذي ليس هو دراسة لشعره وليس نقدا له وانما عرض يحمل انطباعات قارىء محب لهذا الشعر ، ارجو ان اوفق في تتبع رؤياه الشعرية في رحلات ((نهر الرماد)) و ((الناي والريح)) و ((بيادر الجوع)) .

وابدأ بالكلام على ديوان ((نهر الرماد)) الذي يضم بين دفتيه خمس عشرة قصيدة نظمت بين عامي ١٩٥٣ ، ١٩٥٧ وعام ١٩٦١ .

وفي اولى قصائد الديوان : ((البحار والدرويش)) نلتقي بالسندباد الذيلا يسميه الشاعر باسمه ، فهذا البحار يقوم برحلة الى الشرق باحثا عن المجهول ، وبعد ان عانى دوار البحر ، وافلت من اشداق الكهوف رمته الريح للشرق العتيق والتقى بذلك الدرويش الغائب عن حسه ، والذي رث وتعفن ، ونمت الطفيليات في جلده،فيحاوره بحارنا طالبا منه ان يخبره بكنوزه المجهولة ، فيحدثه هذا عن الغيب الذي لا يفيق منه ويلقي عليه رؤياه الغاضبة علىحضارةالشاطىء الغربي ، التي هي بثور ورماد من نفايات الزمان ، وتبتر التجربة برفض البحار الذي مات الضوء في عينيه :

خلني للبحر ، للريح ، لموت
ينشر الاكفان زرقا للغريق ،
مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق
مات ذاك الضوء في عينيه ولا ذل الصلاه

ولكن هذه القصيدة البتراء ، تحمل بذور المسائل التي سوف تستغرق شعر خليل حاوي كله .

من هذه الرؤيا المتشائمة يخرج الشاعر يعدد اسباب يأسه ويقيم الادلة والبراهين التي تدين عالمه العربي الدامي . ففيقصيدة (ليالي بيروت) معاناة لحياة بلغت تفسخا لا حد له :

وغريقا ميتا اطفو على دوامة
حرى ويعميني الدوار

ويخيم على القصيدة ظل الاستسلام التام لمروحة النوم الرحيمة بل سم الانتحار :

في هنيهات يهون الكفر فيها
وتستمر البثور في التضخم والانتشار ،

وهو يرى في قصيدة (دعوى قديمة) حياته، وحياة قومه ، في صورة بشعة :

حلوة الحي
ترى من مط ثدييها الى البطين
والوى انفها منقار بومه ؟

وعندما يقارن الحال بالامس ، يقارن بومة اليوم البشعة بمرضعة الامس الرحيمة :

حضنها كهف من الصفصاف
ريان الظلال
يطلق صيحته القويه :
كيف لا يدوي ويحتج الصدى
يدوي جريحة ؟؟

وفي قصائد ((نعش السكارى)) و ((جحيم بارد)) وربما ((بلا عنوان)) و ((الجروح السود)) نلتقي بزوجة ((لعازر عام ١٩٦٢)) يوجه اليها سهامه المرة في الاولى :

ولماذا انت ما زلت
تفنين العذارى
وصبابات العذارى ،
وصفاء الظل والينبوع في ((صنين)) ،
والام التي ترحم ، والاهل الغيارى
انت يا موطوءة النهدين
يا نعش السكارى !
وتغنين ، كأن الظل في عينيك
ما مات ، ولا الينبوع غارا ،
وكأن العاصف العاتي
سيرثي لبغي بعد حين تتوارى
بعد ان تمتصها الحانات
ترميها الى الشارع تفلا وغبارا ...

ونلتقي بها في الثانية ، وهي تعانيالخيبة واليأس وتتحدث باخبار زوجها الذي صرعته الرؤى السوداء وخلفته ((باردا مرا مقيت)) و ((ليت هذا البارد المشلول - يحيا او يموت)) ، وتقول له في نهاية الثالثة :

ابتعد ، كفاك من صخر
وفي عينيك اعياد ذليلة

وفي الرابعة يمشي الزوج وراء جنازتها البشعة :

امرأة تخفي بكف عينيها
الزرقة الرهيبة
ثم :
خليتها تروح ،
جنازة خرساء لا تنوح ،
حمى جروح
ودم يسود في الجروح

واذا كان الصراع القائم في كل هذه القصائد بين لحنين رئيسيين هما الحياة والانسان على اطلاقهما او على شروطهما العربية ، فهو صراع بين ارض خراب تتمنى لو انسحبت من اقدام الاحياء وبين انسان ((جحيمه في دمه)) لا يملك منه فرارا وتأتي الصرخة الاليمة :

وكيف اصبحنا عدوين
وجسم واحد يضمنا ، نفاق
انه عالم قوانينه اليأس والعجز والشلل التام

والقصيدة الثامنة في ديوان ((نهر الرماد)) في (جوف الحوت) تستمر في معاناة الموت:

وانا في الكهف محموم ضرير
يتمطى الموت في اعضائه ،
عضوا فعضوا ، ويموت
كل ما اعرفه اني اموت
مضغة تافهة في جوف حوت

لا وجود هنا لامكانيات الخروج من جوف الحوت ، فكل الاحلام ميتة :

وعرفت الحلم والايمان والحب القرير
نبض قلبين ، وزند لين ،
وصدى يهمسه دفء الحرير ،
صليب ورع فوق السرير
وخيال يتحدى
عتمة المجهول والسر الكبير

تموت كل هذه الاحلام العظيمة المشرقة في جو جحيمي السعير :

في مداه لا غد يشرق ،
لا امس يفوت
غير آن ناء كالصخر على دنيا تموت

ويفغر الحوت فاه ثانية ويبتلعه سجينا في القصيدة التاسعة ((السجين)) وهيصراع بين ماض يسبح في ضوء الشمس وضحكات الصغار وبين حاضر تمتصه عتمة السجن ويأكل جفنيه الغبار وتنحل اشلاؤه رمة ، طينا ، عظاما بعثرتها ارجل الفيران ، ويرد اليأس باب السجن في وجه النهار .

ونبلغ الرؤى السوداء نهايتها المحتومة في القصيدة العاشرة ((سدوم)) :

واذا نحن عواميد من الملح ،
مسوخ من بلاهات السنين
ويجرف السيل الجحيمي كل شيء .

الشاعر الذي طلب الخلاص في قصيدة « ليالي بيروت » من مروحة النوم الرحيمة وسم الانتحار ينفض عفن اليأس في قصيدة « بعد الجليد » ويخاطب تموز :

انت يا تموز ، يا شمس الحصيد
نجنا ، نج عروق الارض
من عقم دهاها ودهانا ،
عله يفرخ من انفاضنا نسل جديد –
امما تنفض عنها عفن التاريخ ،
واللعنة ، والغيب الحزينا
تنفض الامس الذي حجر
عينيها يوافينا بلا ضوء ونار ،
وبحيرات من الملح البوار ،
تنفض الامس الحزينا
والمهينا
ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي

ويختم نشيده المشرق مخاطبا تموز :

بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
يا اله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد

ولكن بيننا وبين رؤيا « الناي والريح » ذلك البيت .. (الذي يزهو بغابات من المدن الصبايا – لين ارصفه وجاه) مرحله عظيمه من معاناة المغير من عفن التاريخ ، من عواميد الملح ، من مسوخ من بلاهات السنين ، الى نسل جديد لا يبيد ، يشيد ذلك البيت الشامخ .

ويقف الشاعر في قصيدة (حب وجلجلة) يشيد بقومة ، يتحدى الصلب ، ويبدأ في قصيدة « المجوس في اوروبا » يضع يده على بعض اسباب الموت الذي حل بقومه ، وكأنما يرى وجهه لاول مرة ينشد نشيدا مؤثرا حزينا :

نحن لم نخلع ولم نلبس وجوه
نحن من بيروت ، مأساة ، ولدنا
بوجوه وعقول مستعاره
تولد الفكرة في « السوق » بغيا
ثم تقضي العمر في لفق البكاره

وفي قصيدة « عودة الى سدوم » ينزع الاقنعة ويعري وجوه « نسل السبايا » :

خلفتهم غزوات الشرق والغرب
لصوصا وبغايا
خرقا ، ممسحة في فندق الشرق الكبير .

ثم يرى الوجوه الصفيرة السمراء اليانعة ويصيح :

ليحل الخصب ولتجر الينابيع
ويمص « الحضر » في اثر الفزاة ،
فارس يولد من حبي لاطفالي
وحبي للحياة
لتحل المعجزات

وها هي المعجزات تعود ويخرج من صديد نهر الرماد بعث عظيم وها هي قصيدة


خليل حاوي

***

« الجسر » وهي الاخيرة في الديوان تتطلع الى خروج فرخ النسر من نسل العبيد ،والى بيت جديد حر ، والى النسل العظيم يشيده:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
اضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق
الى الشرق الجديد
اضلعي امتدت لهم جسرا وطيد

وعندما نعبر الجسر نكون في البيت الجديد ، ذلك البيت الذي :

(يزهو باعمدة الحياه –
يزهو بغابات من المدن الصبايا –
لين ارصفة وجاه –
ايصح عبر البحر تفسيخ المياه ؟)

وبعد ان نفضنا يأس ذلك الانسان الذي (لا يعرف الا انه يموت) ، ندخل ديوان « الناي والريح » لنعاني خروج الشرق الجديد من كهوف الشرق من مستنقع الشرق العتيق .

بالقصيدة الاولى « عند البصارة » نخرج تماما من معاناة الموت الى معاناة التفير ،ويقوم الصراع بين بومة التاريخ « البصارة » التي تسوق الى الشاعر رؤياها الفاجعة وبين انسان نفض عفن التاريخ ورأى الطريق . وهذا هو الشاعر يلجأ الى الغيب الحزين ليعرف مصيره الذي تعلق بما يرسم اصبع البصارة المقوس العتيق ويحل الجن في البصارة وتنجلى طرق الغيب الملعونة تسخر من هذا الذي يريد ان يعرف ماذا في غد يكون :

اراك تستحيل
لشجرة مسمومة ، ثم لتمساح عتيق
اراك تستحيل
لساحر يموه الاشياء في العيون
مهرج حزين
في مسرح الفجر .

وينكر الشاعر هذه النبوءة « نبوءة نسل العبيد » الكئيبة التي لا ترى ما يراه هو :

الا ترى ملء وريدي خمرة الشمس
عروقي شجرة البهار
دمي يحيل العفن الجاري
ثريات من العافية الخضراء والثمار

ويجيب الجن :

لست ارى

فيرد عليه بقوة :

اني ارى الطريق
من اخرس الاصداء والبروق
من احرق العتمة والظنون
كأنها من قبل ما كانت ولن تكون

ويرفض الرؤيا ويسخر منها :

اضحك من بصارة الحي
وما لفق جن ساخر لعين

وفي مزيج من الخوف من مصير اسود ، والثقة ببعث عظيم ، ندخل قصيدة « الناي والريح » لنلتقي ثانية بناسك ضفاف (كام) لنعاني معه صراع الناي المقعد الكسيح والريح الفضوب التي تقتلع الاشجار المسمومة وتذرو الاثمار المفنة وتحملنا في طريق البعث .

ولما كان الشاعر قد قال من قبل (وجحيمي في دمي) فانه يتأمل الان دمه وما يحتوي من غازات مسمومة وسياجات عتيقة وعفن ونتن نلتقي به في صومعة (كيمبردج) يعاني الخروج ، ينفلق عليه باب الصومعة ، فنراه حبيسا بين كوم من الورق العتيق يهم بعبورها الى الباب ثم الى الطريق ولا يستطيع ، ويصطرع في داخله الحان الناي الحزين من ناسك مخذول يبصق رئته على لقب وكرسي ، ويناشد سجانه بأن يعريه من هذه المسوح العتيقة :

لن يستحيل دمي الى مصل
كذبت ، كذبت ،
جروني الى الساحات ، عروني
اسلخوا غني شعار الجامعة

ومن اب وام ، ينتظرانه في صبر ، ومن :

تلك التي يبست على اسى
ومص دماءها شجى
وما احتفلت بلذات الدماء

انه يريد ان ينطلق من هذه الالحان الحزينة ويتطهر استعدادا للبعث مع الريح الفضوب ، فينطلق في درب البدوية السمراء :

واحات العجين البكر ،
والفجوات اودية الهجير –
تنفض عن جدائلها حكايات الرمال

وتتطهر مما علاها من صدأ ، فها هي الريح تمسح ما تحجر من سياجات عتيقة في الدروب وفي العقول :

ماذا سوى عقدا لقباب البيض
بيتا واحدا يزهو باعمدة الحياه
يزهو بغابات من المدن الصبايا
لين ارصفة وجاه
ايصح عبر البحر تفسيخ المياه ؟

وهكذا تتطهر حلوة الحي التي مط الزمن الضنك ثدييها والوى انفها منقار بومة ، تلك المرأة التي كانت تخفي بكف عينها المزرقة الرهيبة – لتخرج من الرماد عروسا مزهوة

بجيدها الطويل وجبهتها العالية ، ولكننا نترك الشاعر في نهاية القصيدة ذاهلا :

الحين بعد الحين تعبر جبهتي
صور وتنبت في الطريق
صور يشوهها الدوار
امي ، ابي ، تلك التي
تحيا تموت على انتظار
الناسك المخبول في رأسي
يشد قواه يهزني ، افيق :
بيني وبين الباب
صحراء من الورق العتيق وخلفها
واد من الورق العتيق وخلفها
عمر من الورق العتيق

ينتظر ان تعصف في مدى شفته العبارة ليقول بشارته بفطرة تحس ما في رحم الفصل تراه قبل ان يولد في الفصول .

ولكن بيننا وبين البشارة فصولا لم تنم ، تقوم فيها الكيمياء بطقوسها لتطهر هذا الانسان الذي لم يكن يعرف الا انه يموت ، والذي يحلم الان بريح البعث .

وفي قصيدة « وجوه السندباد » معاناة الميلاد بما نحتم من رعب وخوف والقصيدة تتكون من تسعة أرقام ترمز الى شهور الحمل التسعة ، ويحكي لنا الشاعر اخبار السندباد الذي عاد من رحلته وقد جارت عليه دفقة العمر السفيه فوضعت على وجه ذلك الصبي ذي الوجه الاسمر الطري الذي غص بالدمعة في مقهى المطار قناعا يحمل ما زور العمر وحفر ، بينا ترى حلوته تظل طفلة الامس واصفر ، تنتظر ، ليبذر فيها الخصب لتخضر انقاض حيابهما في اعضاء طفل :

عمره منك ومني
دمنا في دقة يسترجع
الخصب المغني

وفي هذه القصيدة الحزينة يموت بعضنا ونحتفل بطقوس دفنه (ولماذا ـ نعجن الوهم ونطلي الجمجمة ؟) ويكاد ظل الموت يخيم باعثا في القلوب رعبا مهولا (ربما عادت الى عنصرها الاشياء ـ وانحلت ضباب) ولكن البعث ينتصر ومن الصور التي تهوى لقاع لا قرار تخرج صورة جنين مكتمل الاعضاء يريد ان ينطلق (ليعبر الجسر من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق ، الى الشرق الجديد) .

ان هذا الجنين المكتمل الاعضاء ، هذا الوجه الاسمر الطري ، يقوم برحلة ليست كرحلاته السابقة تلك الروايات عن الغول عن الشيطان والمغارة والحيل التي تعيا لها المهارة ـ ان رحلته الجديدة هي رحلة حساب ختامي يرينا المركز المالي للشاعر الذي ضيع رأس المال والتجارة وعاد الينا شاعرا في فمه بشارة وفي قصيدة « السندباد في رحلته الثامنة » نبحر مع الشاعر في بحار اقسامها العشر يحمل داره معه ويهم بأن يفرغها مما حملت من امتعة عتيقة ومفاهيم رثة ـ كما يقول في تقديمه للقصيدة ـ وندخل الدار نتأمل ما في احد اروقته : هذا موسى يحفر في الصخر وصايا ربه العشر (الزفت والكبريت والملح على سدوم) وهذا كاهن من هيكل البعل ـ يربي افعوانا فاجرا وبوم ـ يفتض سر الخصب في العذارى ـ يهلل السكارى) و (هذا المعري ـ خلف عينيه وفي دهليزه السحيق ـ دنياه كيد امرأة لم تغتسل ـ من دمها ، يشتم ساقيها وما يطيق ـ شطي خليج الدنس المطلق بالرحيق) ومن رسوم هذا الرواق (يرشح سيل مثقل بالغاز والسموم) هو دمنا المحتقن الملفوم في العروق) ويتطهر الشاعر من صدى هذه الاشباح اللعينة ويمضي في ابحاره الى ان يبلغ شاطئا من جزر الصقيع وهنا يرى (رؤيا ما اهتدت للفظ) :

لن ادعي ان ملاك الرب
القى خمره بكرا وجمر اخضرا
في جسدي المفلول بالصقيع
صفي عروق من دم
محتقن بالغاز والسموم
عن لوح صدري مسح
الدمغات والرسوم ،
صحو عميق موجه ارجوحة النجوم

وينتظر الشاعر وحده ذلك الشيء الذي يحسه ولا يعيه . وفي القسمين الخامس والسادس من القصيدة يعاني الشاعر اخر انتظار : ان ذلك الشيء الذي يحسه عنده ولا يعيه هو حلوة الحي تقترب خطاها الجريئة (تفتق المرجان والمرج) ويحتفل بها ايما احتفال :

كأنها في الصبح
شقت من ضلوعي
نبتت من زنبق البحار

وفي القسم الثامن تأتيه الرؤيا :

بئر جفاف فورت ،
وفورت من عتمتي مناره
اعاين الرؤيا التي تصرعني حينا ،
فابكي ،
كيف لا اقوى على البشارة ؟
شهران ، طال الصمت ،
جفت شفتي ،
متى متى تستعفي العبارة ؟

ان ذلك الشيء يقترب والرؤيا تغنى في دمه برعشة البرق وصحو الصباح :

وسوف تأتي ساعة ،
اقول ما اقول .

وفي القسم التاسع تشرق الرؤيا (البشارة):

تحتل عيني مروج ، مدخنات
واله بعضه بعل خصيب
بعضه جبار فحم ونار ،
مليون دار مثل داري ودار ،
تزهو باطفال غصون الكرم
والزيتون ، جمر الربيع
غب ليالي الصقيع
يحتل عيني رواق شمخت
اضلاعه وانعقدت عقد
زنود تبتنيه ، تبتني الملحمة
ومن غنى تربتنا نستنبت
البلور والرخام

وهكذا عانى الشاعر (الموت في حب الحياة) وقد قال من قبل في قصيدة (بعد الجليد):

ان يكن ، رباه ،
لا يحيي عروق الميتينا
غير نار تلد العنقاء ، نار
تتغذى من رماد الموت فينا ،
في القرار ،
فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا

وفي قصيدة (عودة الى سدوم) :

عدت بالنار التي من اجلها
عرضت صدري عاريا للصاعقة

وها هو الشاعر يعود وفي فمه بشارة يقول ما يقول :

بفطرة تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل ان يولد في الفصول

بشارة لاولئك الذين يقول عنهم في قصيدة (حب وجلجلة) :

من لولاهم ما كان لي
بعث ، حنين وتمني

ويقول عنهم في هذه القصيدة :

ما كان لي أن احتفي
بالشمس لو لم اركم تغتسلون
الصبح في النيل وفي الاردن والفرات
من دمغة الخطيئة

والان نتساءل :

ماذا حكى الشلال
للبئر والسدود
لريشة تجود التمويه تخفي
الشح في افتية العبارة ؟

وهل كان تفاؤلا ساذجا ذلك الذي فتح عين الشاعر على اشراقة الانبعاث ؟ وقصائد «بيادر الجوع» هي المحاولة على اجابة هذا السؤال، انها اختبار لامكانيات التفاؤل ومعاناة لها.

لم يحك الشلال كل شيء فها هي البشارة تضطرب في الصدور ولا يأتي الانبعاث وكيف يأتي الانبعاث وفي طبيعته ـ كما يقول تقديم لعازر عام ١٩٦٢ ـ أن يكون تفجرا من اعماق الذات ؟ ان سؤال (عودة الى سدوم) (هل تعود المعجزات ؟) لا يجعلنا نلتمسها ابعد من خاتم شهرزاد الذي ينبثق من غيب حزين فهل

كان جنونا ما جعلنا ننتظر بشارة المعجزات:
وربما توجك الجنون
اهدي اليك خاتما
يطوع الغيب لما تريد
يستنبت الياقوت والمرجان
من اودية الصوان والحديد

هذه كلمات (عند البصارة) وفي قصيدة (الكهف) اولى قصائد ديوان بيادر الجوع يقتلنا ملل الانتظار :

وعرفت كيف تمط ارجلها الدقائق
كيف تجمد ، تستحيل الى عصور

ويعاودنا الرعب :
عاينت رعب زوارق
تهوي مكسرة الصدى ،
عبثا يدوي عبر اقبيتي الصدى
غب السحاب البحر
يرسب في دمي
سمك موات
بعض أثمار معفنة ، قشور

لقد انمحت الرؤيا المشرقة وها نحن وجها لوجه امام حاضرنا ومصيرنا :

عيناي سمرتا على افق
الحديد بلا جفون
واخاف من كبريت صاعقة
يفجر فيهما ضحك الجنون
و :
ماذا سوى كهف يجوع ، فم يبور
ويد مجوفة تخط وتمسح
الخط المجوف في فتور ؟ —
هذه العقارب لا تدور ،
رباه كيف تمط ارجلها الدقائق
كيف تجمد ، تستحيل الى عصور

انه ليس اليأس ولكنه السأم ومعاناة الانتظار . ليس هنا شيء عن (كل ما عرفه اني اموت) ولكنه اختبار لامكانات القيام من الموت .

وفي قصيدة (جنية الشاطىء) معاناة لاستحالة التطهر ، لقد حفرت القرون دمغتها السوداء على وجه البراءة ، واذا كان الانبعاث الحقيقي يتطلب تطهرا حقيقيا تعود الحياة بعده الى براءتها الاولى ، فغبار الدهور لا تنفضه المعجزات وفي قصيدة (الناي والريح) تأملنا الريح الغضوب تمسح ما تحجر — من سياجات عتيقة — ويعود ما كانت عليه التربة السمراء في بدء الخليقة — بكرا لاول مرة تشهى — بحضن الشمس) فاننا هنا فيمعاناة استحالة ذلك ، ان السياجات العشر تحيط بجنيتنا و (جسد اللعينة لا يطهره العماد) وفي الصراع الناجم عن هذا المحال تستحيل جنية الشاطىء البريئة (حلوة الحي) الى (شمطاء تنبش في المزابل — عن قشور البرتقال ويحل بها اليأس بله الجنون .

ننتقل الان الى القصيدة الاخيرة فيديوان بيادر الجوع وهي قصيدة (لعازر عام ١٩٦٢) هذه القصيدة الرائعة الخصبة القادرة على بلوغ اعماق من الحزن بعيدة الغور . يذكر القارىء ذلك الانسان القائل (كل ما اعرفه اني اموت) ويعرف الصعوبة التي تبلغ درجة الاستحالة في ان يقوم ويقف على قدميه ، ينبثق انبعاثه من اعماق ذاته . ان ضربة الساحر توقظه هنا رغما عنه وهذا هو يسوع يصرخ فيه بصوت عظيم (لعازر هلم خارجا) (فخرج الميت ويداه ورجلاه مربوطات بأقمطة ووجهه ملفوف بمنديل) . وماذا ينتظر يسوع حلوه ودعوه يذهب) . فقال لهم من ميت حجره شهوة الموت تبعثه عناية الناصري رغما عنه ؟ اننا نلتقي به في هذه القصيدة في الاقسام الثلاثة الاولى لائذا برقاده اللذيذ الذي لا يزعجه الم الفعل يتمنى ان يستمر رقاده ويمعن فيه الى ما لا حد :

عمق الحفرة يا حفار ،
عمقها لقاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد

يخاف من كل اسباب الحياة :
اه لا تلق على جسمي
ترابا احمرا حيا طري

ويمعن في طلب الموت الذي سلب منه :
لف جسمي ، لفه ، حنطه ، واطمره
بكلس مالح، صخر من الكبريت، فحم حجري

وكيف يحييه الناصري (لجلو — عتمة غصت بها اختي الحزينة) والرؤيا اللعينة لما تزل عيناه (سمرتا عليها) :

لم يزل ما كان من قبل وكان
لم يزل ما كان
برق فوق رأسي يتلوى افعوان
شارع تعبره الغول
قطعان الكهوف المعتمة
مارد حطم وجه الشمس
عرى زهوها عن جمجمه
عتمة تنزف من وجه الثمار ،
الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من انا حتى ارد النار عنها والدوار

هذا ما يقوله من عرض صدره عاريا في سبيل الجماهير (من لولاهم ما كان لي بعث ، حنين وتمني) ثم نلتقي بزوجة لعازر التي هي حلوة الحي (ترى من مط ثدييها الى البطن — والوى انفها منقار بومة ؟)وهي تلك البغي (انت يا موطوءة النهدين — يا نعش السكارى) وهي تلك التي تمنت لو انها ما زالت في الشارع تصطاد الذباب وهي (بنتهم تستمرىء الناب الذي يفرز — في البض الحرير — وليكن ناب خصي — أن يكن ناب امير) وهي اخيرا جنية الشاطىء(جسد اللعينة لن يطهره العماد) وكل هذا التاريخ البشع يقف جسرا حائلا بينها وبين زوجها وعائقا عظيما دون تفاعلهما (وفي عيني عار امرأة — انت ، تعرت لغريب) وهي تعاني ان (جسد اللعينة لن يطهره العماد) لقد قال الشاعر اجاثون في القديم (شيء واحد لا يملك الله ذاته القوة على فعله ، أن يجعل كان لم يكن شيئا كان بالفعل) ويبلغ بها اليأس حدا مدمرا :

غيبيني وامسحي ظلي
واثار نعالي
ياليالي الثلج ، فيضي يا ليالي ،
امسحي ظلي انا الانثى —
امسحي الخصب الذي ينبت
في السنبل اضراس الجراد
جاعت الارض الى شلال ادغال
من الفرسان ، فرسان الغول
هيكل يركع في النار
تئن الكتب الصفراء تنحل دخانا
في حداءات الخيول

انه سم الانتحار وما حدث لن ينمحي ابدا والصلاة لا تجدي فلن يتمشى الاله القمري في جروح المريمات ليمسحها :

الحواس الخمس فوهات مجامر
تشتهي طعم الدواهي والخراب
تشتهي طعم دمي
طعم التراب
ينطوي جسمي على جسمي
ويلتف دوائر
ثم ينحل لاجسام
تمحيها وتبنيها الظنون : —
انطوي في حفرتي
افعى عتيقة
تنسج القمصان
من ابخرة الكبريت ، من وهج النيوب
لحبيب عاد من حفرته
ميتا كئيب
لحبيب ينزف الكبريت
مشدود اللهيب .

ماذا اقول ؟ هل اقول انها قصيدة حزينة وليست يائسة ؟ هي في الحقيقة ليست القصيدة الساذجة التي تتفاءل او تتشاءم وهي تحتوي على كل هذه الامكانات وتعري تناقضات حياتنا (وكيف اصبحنا عدوين — وجسم واحد يضمنا ، نفاق) والقصيدة تملأنا بالحزن العميق الذي يعانيه الشاعر وهو يواجه مرارة واقعنا بعد ان يلقي بعيدا بخاتم شهرزاد الذي يخلق جنات من الاوهام لا سبيل اليها .

القاهرة **خليل سليمان كلفت**

النهر

حملت زهوري
وها أنذا يا صديقي
امد بساطي على راحتيك
أخال كأني اسمع حولي طيورا تغني
كأن الفراشات بيضاء تورق تزهر فوق المياه
وسربا من النحل يجني
كأن رذاذ مياهك يندي جبيني
يصور لي ان صونك ينساب خلف ظنوني .
حملت اليك زهوري
أرى الزهر يذوي
يداي تغوران في محجري عتمة ودخان
وتحترقان
ارى الليل فوق مداك بحارا تموج
فلم لا تجف الثلوج ؟

✶ ● ✶

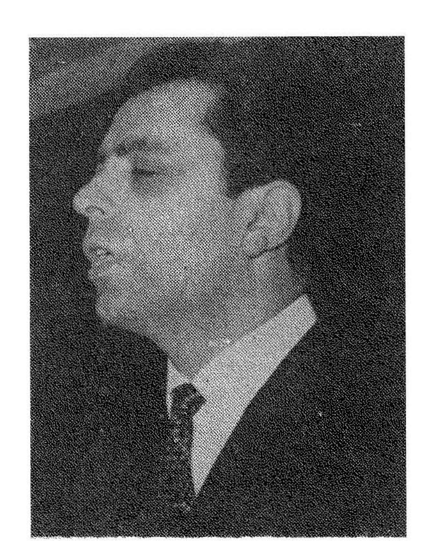
حملت اليك صباي
هواك هوايا
وايامي الماضيات
حملت اليك صباح حياتي
وحدثت عنك حبيبي
واخبرته اين تنبع اين تضيع
وترجع حين يعود الربيع .
ايا نهر يا حاملا سنواتي
عبرت على ضفتيك
وسرت على خطواتي
أيا نهر ها انذا يا رفيقي
اليك يميني
وبعض خطاياي بعض جنوني
الا اغسل تراب دمي يا رفيق
وشد يميني لنعبر هذا الطريق .

✶ ● ✶

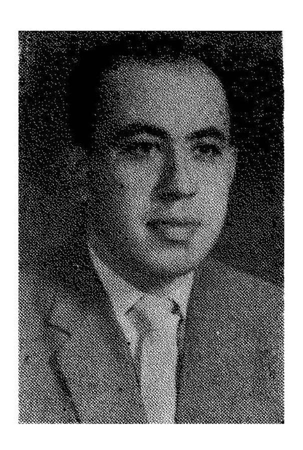
ولي زورق فوق مائك يطفو
يفيق صباحا وفي الليل يغفو
تعتق فيه دنان النبيذ وتحلو الكروم
وكل مساء تفيء اليه النجوم
ولكن للدهر لعبا مباحا
فآنا سلاما وآنا كفاحا
وآنا تهيج تجن الدهور
وتترع تحطم دن الخمور
وتنزف في كل عرق جراح
ففي زورقي قدر ورياح .

✶ ● ✶

اعود اليك
وتنفخ ريح الزمان
على ضفتيك
اعود لاني لانك نهر التمني
وصرت حصى لا يغني
وصرت سراب
سراب يجر الحصى والتراب
يجر قلاع الضباب
اشرع فيك رؤايا
فلا انت تهدر في مقلتي
ولا العشب يزهر بين خطايا
تراك هربت وضعت
تراك نضبت ...
وتحت كهوف السنين
خلعت رداء الربيع
ونمت حزين
ومـت !؟



جورج غانم



الجذوة الشعرية الفلسطينية بعد النكبة

بقلم ابراهيم أبو ناب

يدخل في روع البعض حينما يكون الحديث عن ادب النكبة ان الحديث أنما هو عن الادب الفلسطيني . والواقع انه اذا كان الادب الفلسطيني هو رأس الرمح في ادب النكبة ، فليس ادب النكبة كله فلسطينيا . والقول بأن الادب الفلسطيني هو ادت النكبة وان الفلسطينيين وحدهم مطالبون بأنتاج ادب النكبة انما يتجاهل او يجهل اهم حقيقة موضوعية ، وهي ان فلسطين مهما كانت حدودها السياسية انما هي جزء لا يتجزأ من الوطن العربي الاكبر ، وان الشعب العربي الفلسطيني انما هو جزء او قطعة من النسيج الاجتماعي والثقافي للامة العربية .

واذا كانت الحياة العربية كلها سياسة واجتماعا وثقافة قد تأثرت الى ابعد الحدود بقضية فلسطين ونكبة فلسطين ، فليس من المعقول الا يتأثر الادب وهو الذي يستمد عناصره من تلك الحياة . وعلى هذا فمن الممكن تسمية الادب العربي كله الذي انتج بعد النكبة او احسن ما انتج منه على الاقل بأنه ادب النكبة ، وان لم يكن ذلك الادب يعالج قضية فلسطين بالذات او يستمد موضوعاته منها . ذلك ان معالم الحياة العربية كلها قد اخذت تتخذ مجرى جديدا لها بعد نكبة فلسطين. ولما كان الادب من نسيج الحياة ذاتها وانه لذلك لا يمكن فهمه او حتى العثور عليه معزولا عن المجتمع الذي ينبت فيه .

كانت نكبة فلسطين بمثابة هزة عنيفة للمجمع العربي والنظم القائمة فيه وللحياة الفكرية والوجدان القومي . وكانت النظم السياسية هي اولى ضحايا هذه الهزة فراحت تتساقط بالانقلابات العسكرية وبالثورات ، وتعرضت كلها لرياح التغيير العاصفة التي كانت تهب في رغبات الجماهير العربية . ثم تعرضت النظم الاقتصادية والاجتماعية لاصداء تلك الهزة التي اخذت تسري في صميم الكيان العربي . وراح العرب يبحثون عن الوسائل الجديدة في مواجهة التحدي الجديد حيث ادركوا انه لا بد لهم من مفاهيم وقيم جديدة تقرب من العدل والواقع وتجتاز ما هو كائن الى ما يجب ان يكون . ولقد سرت هذه الثورة الى صميم الادب ... الى موضوعاته .. الى شكله .. الى مضمونه والى طريقة انفتاحه على الحياة .

الا يمكن القول ان الادب في عهد ما بعد النكبة قد استولى على وظائف جديدة حين بدأ ينزل من القصور الى الشوارع ، ومن ايدي القلة الخاصة التي كانت تتزين به وتتملق به حياتها الى ايدي الاغلبية التي تريد ان تفهم به حياتها وان تستعين به وتستلهمه الامل الذي يعينها على المضي والاستمرار ؟ الم نشهد في عهد ما بعد النكبة مولد ما يسمى بالشعر الحديث او الشعر الحر . فالذين قاموا في مجالات السياسة والاقتصاد يهدمون الهياكل القائمة التي لم تعد تصلح لهذا الزمن ولم تعد تتجاوب مع حاجات الامة ، قاموا يهدمون ايضا هياكل القصيدة والقصة والمقال ليقيموا مكانها اشكالا تصلح لحمل المضامين الجديدة.

ليس من الضروري اذن ان يكون ادب النكبة هو الادب الفلسطيني او ان يستوحي موضوعاته من فلسطين بالذات . ولا احسب الا ان هذه الحقيقة موجودة في وعي الادباء العرب وان لم يعيروها ما تستحقه من تمحيص وابراز . يقول الاديب المصري الاستاذ ابراهيم شعراوي :«وهناك صفات كثيرة مشتركة بين الشعر الحر وبين قضية فلسطين . فهذا الجو القاتم الذي احاط قضية فلسطين بحزن عميق مرير هو نفس الطابع الحزين الذي يلاحظه لاول مرة كل من درس الشعر الحر في ابداعات صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي) والبياتي (اباريق مهشمة) وغيرهما . فهذا صلاح ينشد : « يا صاحبي اني حزين – طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح » ويقول : « هذا زمن الحق الضائع – لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله – ورؤوس الناس على جثث الحيوانات ورؤوس الحيوانات على جثث الناس – فتحسس رأسك – تحسس رأسك » .

على ان الدارج بين الادباء هو الاشارة الى ادب النكبة مفترضين ضمنا انه الادب الفلسطيني او الذي يستمد موضوعاته من فلسطين . وهم قد ضيقوا هذه الدائرة الى الحد الذي اصبح من الممكن معه اعتبار ذلك الادب الذي يشيرون اليه النكبة ذاتها ! فهو خطابي مباشر تقريري يحاول ان « يستنهض الهمم » و « يلعن الاستعمار » و « ربيبته اسرائيل » الى اخر مما هنالك من الاكليشهات النكبوية !

والحق ان هذا النوع من الادب النكبوي – ان كان ادبا – لا يحتكره الفلسطينيون وليس مقصورا عليهم . وانما هو يعيش مع طبقة من الادباء والشعراء العرب التي ما زالت تعيش بعقلية ما قبل النكبة وهذه الطبقة فيها فلسطينيون وغير فلسطينيين . سمهم رجعيين اذا شئت . ولكنهم يعتبرون انفسهم ثوارا تقدمين لا لشيء الا لانهم يدعون الى الثورة وان كانوا يمارسونها في ادبهم مثلهم في ذلك مثل طبقة السياسيين الذين يعيشون بنفس عقلية ما قبل النكبة ويسمون انفسهم في هذه الايام ثوارا وهم ابعد ما يكونون عن الثورية ! هؤلاء هم تجار الادب في النكبة مثلهم مثل تجار السياسة . وقد حملهم حب الشهرة المنبرية والوجاهة الادبية على ان يدلوا بدلائهم في كل موضوع فلسطيني .

فهذا فلسطيني يقول :

عائدون عائدون انـنـا لعائدون
والحدود لن تكون والقلاع والحصون
فاصرخوا يا نازحون اننا لعائدون

وهذا لبناني مهجري هو ايليا ابو ماضي يقول :

الا ليت « بلفور » اعطاكمو بلادا له لا بلادا لنا
« فلندن » ارحب من « قدسنا » وانتم احب الى « لندنا »
نصحناكمو فارعووا وانبذوا « بليفور » ذيالك الارعنا

وهذا مصري هو علي محمود طه يقول :

فلسطين تحميك منا الصدور فاما الحياة واما الردى

ومع ان كل هؤلاء شعراء مرموقين الا ان شعرهم هذا دفع بحق احد النقاد لان يتساءل ان كان هذا شعرا ام قاصوليا ! هذا مع ان هذا « الشعر » قد تحول الى اناشيد وطنية يحفظها الطلاب في المدارس وتفتتح بها الاذاعات ويغنيه المطرب محمد عبد الوهاب ويلجأ اليه كثير من الادباء للاستشهاد به حينما يطلب اليهم كتابة موضوع عن النكبة !

ولكن هذا هو أيضا الذي يدفع بعض الادباء الى التساؤل : اين الادب الفلسطيني الذي يرتفع من حيث الاثر الى مستوى النكبة ؟ فالفلسطينيون هم الذين تأثروا بها اكثر من غيرهم وهم الذين تشردوا، وهم الذين اجتثوا من اراضيهم وبيوتهم ، وهم الذين ذاقوا ما لم يذقه غيرهم . ولما كنت ارجو في مقالي هذا ان اكشف ما يتسنى لي كشفه من الجذوة الشعرية الفلسطينية ، فان هذا البحث لا بد من ان تضيق فيه الدائرة كثيرا للفصل اولا بين ما هو شعر وبين ما ليس بشعر ، ومن ثم بين ما هو شعر فلسطيني وبين ما ليس بشعر فلسطيني . ولا بد في هذا المجال من الرجوع الى الحياة ذاتها التي يستمد منها هذا الشعر عناصره لكي يكون كذلك .

لعل من غير الانصاف للحقيقة ان يوصف كل شعر فلسطيني بانه شعر النكبة او ان يكون كل شاعر فلسطيني شاعر نكبة باعتبار ان النكبة قد هزت المجتمع العربي كله من اساسه فاثرت على كل شاعر فيه تأثيرا مباشرا او غير مباشر . ولقد يكون تأثر سورية بالنكبة مثلا يساوي في نوعيته تأثر الجزء الباقي من فلسطين . فكيف يصح ان يكون شاعر من اريحا او من رام الله شاعر نكبة بينما لا يكون كذلك شاعر من السويداء أو دمشق ؟ واذا افترضنا ان شعر النكبة هو شعر الاكليشهات التي تشير الى فلسطين مثل « فلسطين تفديك منا الصدور » فليس ذلك مقصورا على الفلسطينيين وحدهم كما بينا .

غير ان الشعر الفلسطيني - الذي هو شعر وفلسطيني - لا بد وان يعيش فيه القارىء النكبة ذاتها بكل ابعادها لا ان يقرأ عنها . وعلى ذلك فلا بد ان يكون هذا الشعر من مستوى النكبة تتجلى فيه ردة فعلها بل وسلسلة رد الافعال النفسية من حزن وشجاعة ويأس وامل وصبر ونفاد صبر . فان من غير المعقول منطقيا ان يكون هنالك شعب وله لغة تدون ولا يكون له ادب الا ان يكون ميتا . وكذلك من غير المعقول ان يستمد ادبه من الفراغ أو من شيء لا يعيشه .

ولو كلف الادباء الكبار الذين يتساءلون اين الادب الفلسطيني الذي يرتفع من حيث الاثر الى مستوى النكبة الفلسطينية ، لو كلفوا انفسهم مؤونة التفكير المنطقي اولا ثم البحث عن ذلك الادب ثانيا لوجدوه. ذلك انه لا يكفي لرؤية هذا الادب الحصول عليه بالطريقة الدارجة حيث تؤخذ مطبوعات بعض من أشتهر وتجري عليها الدراسات بدون باقي الاعتبارات. هذا في الوقت الذي نعرف فيه جميعا ان دور النشر عندنا لا تقوم بنصف مهمة الكاتب كما تقوم دور النشر في الدول المتقدمة حيث تقوم بمهمة التفكير المنطقي ثم بتكليف الباحثين بالبحث لكي تقدم الى القراء ما هم في حاجة الى معرفته او ما يجب عليهم الاطلاع عليه .

وقبل المضي الان في هذه المهمة التي انا بصددها وهي اكتشاف الجذوة الشعرية الفلسطينية بعد النكبة ، احب اولا ان يتم الاتفاق على ما هو الشعر لكي نمضي الى الشعر الفلسطيني . واذا استطعنا ان نربط الشعر بالمجتمع او ان نكتشف الرابطة التي بين الشعر والمجتمع لتجنبنا ان نقع في مزالق من يقولون ان تعريف الشعر امر صعب .

سئلت مرة اميلي ديكنسون ان تعرف الشعر فقالت انها لا تستطيع تعريفه ولكنها تعرفه حينما تقرآه من الاثار الجسمانية التي يتركها فيها اذ تحس بخدر في رأسها واعضائها . وقد وجد شوقي الامر عليه اسهل مما وجدته اميلي ديكنسون فقال :

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة او حكمة فهو تقطيع واوزان

والشعر قد يكون ذكرى وقد يكون عاطفة وحكمة ، ولكن ما لا شك فيه عندي ان هذا البيت لشوقي ليس شعراً لانك اذا جردته من رصفه الموسيقي وتقطيع الاوزان لصار كما يلي : اذا لم يكن الشعر ذكرى وعاطفة او حكمة فهو مجرد اوزان ... وهذا الكلام لا يترك خدرا في الرأس ولا في الاعضاء !

لعل الشعر ليس ذلك الذي يتكلم عن الاشياء او عن العواطف بل هو الاشياء ذاتها والعواطف ذاتها . وهنا يختلف الشعر عن التاريخ ، فالتاريخ فيه ذكرى ، فهل يكون على رأي شوقي شعرا ؟ حتى ولو نظم في القصائد العمودية ! والفلسفة فيها حكمة فهل تكون شعرا ؟

والشاعر هو فنان وسيلته الكلمات يتناول منها ما يحدث لدى القارىء او السامع نفس الاثر الشعوري الذي حدث عنده . وبقدر ما يكون مخلصا مع ذاته وبقدر ما يكون قادراً على اختيار الكلمات المطلوبة، يستطيع ان ينقل الاثر في نفسه الى نفس القارىء او السامع . على ان القارىء ليس طرفا ساكنا في الموضوع ، اذ ان له دورا فاعلا فيه فاذا لم يكن الشاعر يغرف من معين انساني مشترك فانه لن يجد صدى لدى القارىء . هذا المعين المشترك هو في رأيي التجربة التي يخوضها المجتمع باسره . وانما يكون الشاعر بارهافه الحسي بمثابة النبي الذي يتخير اوتاره ليعزف عليها نشيده الذي تستجيب له الضمائر والقلوب .

المجتمع هو مفتاح السر . ما ارانا نقول الا معادا او معارا من قولنا مكرورا . فلعل الشعراء في محصلة العواطف الانسانية لا يأتون بجديد ، فاليأس هو اليأس منذ عهد شكسبير ، والحب هو الحب منذ عهد قيس بن الملوح ، والحزن هو الحزن والشجاعة هي الشجاعة والموت هو الموت .. ولكن الذي يتغير هو المجتمع ، ولكل مجتمع حبه وحزنه ويأسه وشجاعته واماله واحلامه وآلامه .

الغربة او الضياع شيء عالمي ولقد يحس بهذه الغربة شخص من مانشستر جاء الى لندن او شخص سكن لندن طيلة حياته ، ولكن هذه الغربة ليست كغربة سالم جبران في فلسطين المحتلة حينما يذهب الى مدينة صفد العربية فيجدها وقد امتلات باليهود .

غريب انا يا صفد ؟
وانت غريبه
تقول البيوت : هلا
ويأمرني ساكنوها : ابتعد
علام تجوب الشوارع
يا عربي علاما ؟
اذا ما طرحت السلام
فلا من يرد السلاما
لقد كان اهلك يوما هنا ..
وراحوا فلم يبق منهم احد .

***

على شفتي جنازة صبح
وفي مقلتي
مرارة ذل الاسد
وداعا ،
وداعا صفد !

لقد طبق الشاعر في هذه القصيدة الوصية السادسة من الوصايا الخمس عشرة التي كتبها احد الشعراء في المنطقة المحتلة من فلسطين حيث قال : « لا تسرفوا في البيان ، ولا تطنبوا في بث لواعج النفس فان من افصح الكلام الوقف ومن ابلغ المعاني الاشارة بل السكوت » . وشاعر صفد يعطينا في غير ما اطناب او اسراف أو مبالغة صورة عربي يدخل مدينة صفد ويخرج منها كاسفا اذ ليس من يرد السلام . وهو عندما يقف بعد « وداعا صفد » فلقد بلغ قمة البلاغة عند وقوفه .

اين من هذا الكلام وهذه الصورة البالغة الاثر كلام الشاعر الذي قال :

هذي المشاعل في الشطوط مشاعلي
والساحل الوضاء ذلك ساحلي
هي من فؤادي تستمد زيوتها
وضياءها من بسمتي وتفاؤلي

الفرق بينهما ان احدهما يعطيك صورة صادقة للحزن والثاني وهو فلسطيني يعطيك صورة مزيفة له . فالمشاعل في الشطوط والساحل الوضاء والضياء والبسمة والتفاؤل مع هذه النبرة الادعائية والموسيقى الحماسية .. هل تصلح كل هذه لشخص فقد وطنه ؟

ما دام مفتاحنا هو المجتمع ، فلنرجع الى المجتمع الفلسطيني قبل

النكبة وبعدها ، غير ناسين او متناسين انه قطعة متناسجة مع المجتمع العربي كله .

كان شعراء فلسطين قبل النكبة ابناء تركيب اجتماعي فلسطيني قديم متوارث منذ قرون عديدة . وهو لم يتأثر الا في سطحه بالانتداب البريطاني الذي لم يحاول تغيير التركيب الاجتماعي من اساسه او تغيير مواقع الطبقات فيه. فاحتفظت الاسر الكبرى باراضيها واقطاعياتها ومراكزها الاجتماعية . وبقي الفلاحون على حالهم وكذلك البدو .ولكن ظهرت طبقة جديدة من الموظفين التي كانت تمثل الانتلجنسيا في البلاد والتي كان يستعين بها الانتداب على تسيير جهاز الادارة والتعليم.كان هؤلاء في بادىء الامر مستمدين من الطبقة الوسطى في المدن ثم اتسع نطاق هذه الطبقة حتى صارت تسترفد من معظم الطبقات في البلاد . وكان الشعراء في غالبيتهم العظمى من طبقة الموظفين .

وفي مثل هذا المجتمع كان الشعر يبحث عن وظيفة فلا يجدها اللهم الا في المواقف الخطابية والمناسبات الوطنية التي تخدم تطلعات هذه الطبقة من الناس . فلقد كانت المناسبة تخدم الشاعر اكثر مما كان الشاعر يخدم المناسبة . ولقد ظل الشعر العربي القديم وشعر ما يسمى بعصر النهضة يشكلان المصادر الروحية للشعر . ومع ازدياد حدة التحدي الصهيوني والاستعماري ازداد اهتمام الناس بالشعر الوطني او الشعر السياسي الذي كان عموديا مقفى تقريريا سهل الحفظ.وقد لمع عدد من شعراء هذا الاسلوب حتى لقد تجاوبوا فعلا مع المرحلة السياسية التي كانت تمر فيها البلاد وكان عزم الشعر على قدر عزم الثقافة العربية عموما . كان ابرز هؤلاء المرحوم ابراهيم طوقان صاحب « الثلاثاء الحمراء » التي غنى فيها ثلاثة من الثوار الفلسطينيين الذين شنقهم الانجليز فكان كل منهم يرجو رفيقيه ان يتقدم عليهما الى حبل المشنقة . ولم يترك ابراهيم طوقان ناحية من النواحي السياسية الا وخاض فيها بشعره .

حبذا لو يصوم منا زعيم مثل غاندي عسى يفيد صيامه

***

اما سماسرة البلاد فعصبة عار على اهل البلاد بقاؤها

***

فكر بموتك في ارض نشأت بها واترك لقبرك ارضا طولها باع

***

ان قلبي لبلادي لا لحزب او زعيم

***

أجلاء عن البلاد تريدون ، فنجلو ، أم محقنا والازاله

***

امامك ايها العربي يوم تشيب لهوله سود النواصي
فلا رحب القصور غدا بباق لساكنها ولا ضيق الخصاص

ولقد ارتفع ابراهيم طوقان في رؤيته الى ذروة الرؤية السياسية بحيث ان ما حذر منه قد تحقق . ولكن لم يكن كل شعراء فلسطين ابراهيم طوقان من حيث هذه الجودة في هذا اللون من الشعر .

وهذه الطبقة من الشعراء الموظفين على اي حال قد وجدت للشعر وظيفة افضل من الوظيفة التي كانت الاسر الاقطاعية الكبيرة توظفه اياها ابان العهد التركي والتي كانت مهمتها جمع الضرائب للسلطان وحماية نظامه . فهذا الشيخ سليمان التاجي الفاروقي يخاطب السلطان التركي محمد رشاد بقوله :

« العرب » لا شقيت في عهدك العرب
سيوف ملكك والاقلام والكتب
سياج دولتك الغرا ، ومعقلها
والثابتون ، وحبل الامن مضطرب
هم الجبال ، فما حملتهم حملوا
لكن اذا سمتهم ضيم النفوس ابوا

على ان هذا النوع من الشعر ـ ان كان شعرا ـ والذي وجد له وظيفة ايام الحكم التركي ووظيفة اخرى ابان الانتداب البريطاني ما لبث ان وجد نفسه عاجزا عن التعبير امام وقع النكبة المذهل. فالكيان الاجتماعي الذي كان سائدا قد انهار انهيارا كاملا وغادر مئات الالوف من الناس بيوتهم وارضيهم الى خيام معسكرات اللاجئين والى البلدان العربية الاخرى . وتفرق من بقي على قيد الحياة من شعراء الكيان الاجتماعي الفلسطيني السابق في البلاد العربية يبحثون عن الوظائف والاستقرار من جديد . وظل هؤلاء سدنة المناسبات الخطابية الشعرية الخاصة بفلسطين ينظمون في مناسبات وعد بلفور وذكرى التقسيم والخامس عشر من ايار وعند افتتاح كل مدرسة يدعون الى حفل افتتاحها حتى لقد غمروا السوق بالانتاج النكبوي !

ولكننا نستطيع ان نتخطى هؤلاء الى مجموعة اخرى من الشعراء الفلسطينيين التي تبلور شعرها في المنفى واخذت تسلك في الشعر مسلكا اكثر انسجاما مع مفهوم الشعر الحديث من حيث الشكل والمضمون واستعمال الكلمة . الا انه يصعب احيانا التمييز بين هؤلاء وبين غيرهم من الشعراء العرب الذين يخضعون لنفس الظروف المعيشية والثقافية . اذ ان هذه المجموعة التي نشأت وترعرعت في المنافي العربية قد الفت مواطنها الجديدة وتشابكت حياتها فيها وتناسجت معها وشاركت في صراعاتها واصبح من الصعب مثلا التمييز بين شاعر فلسطيني شاب يعيش في سوريا وشاعر سوري شاب او شاعر فلسطيني شاب يعيش في العراق وشاعر عراقي شاب . اننا لا نستطيع ان نتجاهل بأي حال حال المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر ويأخذ منه ويعطيه.

اين نجد الشعر الفلسطيني الحديث اذن ؟ ثلاث صفات نريدها فيه : ان يكون شعرا .. وان يكون فلسطينيا .. وان يكون حديثا .وانا اعني بفلسطيني هنا هو ان تجتمع له نكهة فلسطين وارضها وسماؤها وآلامها وان تنعكس عليه فلسطين بما هي عليه . الحب في فلسطين... استمع الى الشاعر محمود درويش الموجود في ارضنا المغتصبة يخاطب حبيبته فيقول :

كمقابر الشهداء صمتك
والطريق الى امتداد ..
ويداك .. اذكر طائرين
يحومان على فؤادي
فدعي مخاض البرق
للافق المعبأ بالسواد
وتوقعي قبلا مدماة
ويوما دون زاد
وتعودي ، ما دمت لي
موتي .. واحزان الحداد

ويقول في مكان اخر :

كلامك كان اغنيه
وكنت احاول الانشاد
ولكن الشقاء احاط بالشفة الربيعيه
كلامك ، كالسنونو ، طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا ، وعتبتنا الخريفيه
وراءك ... حيث شاء الشوق ...
وانكسرت مرايانا
فصار الحزن الفين
ولملمنا شظايا الصوت ..
لم نتقن سوى مرثية الوطن !
سنزرعها معا في صدر قيثار
وفوق سطوح نكبتنا سنعزفها
لاقمار مشوهة واحجار .
ولكني نسيت .. نسيت يا مجهولة الصوت :
رحيلك اصدأ القيثار ، ام صمتي .

لعل الشعر الفلسطيني الحقيقي هو اليوم في الارض المحتلة من فلسطين . هنالك حيث غادرها الشعراء القدامى وبقيت بذور الشعر

مع الناس الذين بقوا هناك فضربت تلك البذور جذورها في ارض المجتمع الذي بقي هناك ثم نمت واينعت في حرارة شمس التحدي .

كيف امسك شعراؤنا هناك براية الشعر المهارة وسط زحمة الهزيمة والفرار ؟ لماذا صار الشعر عندهم زادا اكثر ضرورة من الخبز؟ كيف ارتبط الشعر بالقضايا الاساسية للشعب العربي هناك ؟ كيف استنبته الشعراء من ضمائر الناس وشدوه الى اوداج الحياة وعزفوا عليه اغنيات احلى من اغاني الام تهدهد وليدها ؟ لكي نعرف كل ذلك لا بد لنا من الرجوع الى المجتمع العربي الفلسطيني في المنطقة المحتلة من فلسطين . فمن هم هؤلاء الناس الذين ظلوا هناك وكيف يعيشون وكيف يواجهون التحدي الصهيوني الذي عمل على تقويض كيانهم القومي والذي يعمل على اجتثاث جذورهم الحضارية من عقولهم ؟

يقول الشاعر سميح القاسم في قصيدته « الجواد الجامح » :

« فكيف نفر ؟ كيف نفر من منبتنا الارضي ؟
وكيف نبيح للنسيان اجيالا من البغض ؟
وكيف ؟ وكيف ؟ لن نهدأ !
وملء عيوننا المرفأ
ونار جبيننا المشجوج .. لن تطفأ
بغير ضمادك الرحمن .. يا ايقاع احرفنا
ويا رؤيا ملهفنا !
ويا تاريخنا المنهوب
يا قاتلي المحبوب
يا موطننا الجارح !
فحتى الموت ! حتى الموت !
يبقى فارس الاحزان
عبد جوادك الجامح !!

***

يدعي الصهيونيون في العالم الخارجي بأن العرب قد تركوا بلادهم ورحلوا عنها بناء على اوامر صدرت اليهم من الدول العربية ومن الزعماء العرب . ولكن هذه الدعوى باطلة بدليل انهم بدأوا يكشفون مؤخرا عن اساليب الحرب النفسية التي استخدموها بعد ان خططوا لها باحكام لحمل كل العرب في فلسطين على الهجرة . ذلك ان بقاء العرب في اراضيهم وقراهم ومدنهم كان من شأنه ان يخلق للدولة التي اراد اليهود انشاءها مشاكل لا اول لها ولا اخر . فاليهود كانوا وما زالوا يعملون على الاستيلاء على كل الارض واجتثاث اهلها منها واحلال اليهود مكانهم . ولقد نجح الصهيونيون في عمليات اشهرها دير ياسين في تنفيذ خططهم بالتعاون مع الدول الاستعمارية فغادر العرب ديارهم في ابشع عملية اضطهادية اجرامية . ولم يبق في الارض المغتصبة الا الذين بلغ بهم الفقر حدا لم يساعدهم على الانتقال من اهل المدن وبعض عشائر البدو في الجنوب وسكان القرى العربية التي سلمت لليهود مع اراضيها بموجب معاهدة رودس .

ولئن كان هنالك من فروق بسيطة بين احوال الطبقات الاجتماعية الفقيرة التي بقيت في فلسطين المحتلة ، فان سياسة « الدولة » تجاه كل العرب كانت كفيلة لتسويتها وصهرهم كلهم في بوتقة واحدة يخضعون فيها لنفس قوانين التعسف والطرد من الاراضي والحرمان من التعليم واخضاعهم لاجور ادنى بكثير من اجور العمال اليهود . فلقد كانت سياسة الدولة اليهودية باختصار تعمل على جعل العرب في اسرائيل عنصرا مسخرا لخدمة العنصر اليهودي بكل ما يحتوي ذلك من تمييز . ولتحقيق هذه الغاية قسمت المناطق العربية الى مناطق تخضع للحكم العسكري لا يستطيع العربي ان ينتقل من قرية الى مدينة الا باذن عسكري خاص خاضع لمراقبة « الشين بيت » وهو قسم المباحث . وانتزعت جميع الاوقاف الاسلامية ووضعت تحت ادارة خاضعة لمراقبة الدولة تستغلها لمصلحة العنصر الجديد . وراحت « الدولة » تستملك الاراضي التي تراها مناسبة لانشاء المستعمرات والمدن اليهودية وتفرض على اصحاب الاراضي قبول تعويضات اسمية ترتئيها السلطات الاسرائيلية دون ان يكون للعرب حق رفض التخلي عن اراضيهم . وعمد اليهود الى جعل الاقبال على العلم بين العرب تجارة غير رابحه اذ لا يجد خريجو المدارس او الكليات الفرص امامهم للعمل .. هذا بالاضافه الى ارتفاع تكاليف التعليم للعرب وانخفاضها لليهود . فالطالب اليهودي الذي يريد الالتحاق بالجامعة يجد امامه مجالا لا حصر لها لتوفير النفقات اللازمة له من منح دراسية واعمال بينما لا يجد الطالب العربي شيئا من ذلك .

وقد اضطر ابناء القرى الذين كانوا يتركون قراهم فيما مضى للالتحاق بمدارس المدن ، اضطروا الى هجر قراهم للعمل في تعبيد الطرق وكعمال في البيارات واعمال البناء والاعمال الاخرى التي لا يقبل عليها اليهود . نقرأ في احدى الجرائد التي تصدر في اسرائيل الرسالة التالية :

« انا طه قاسم من عرب السواعد اسكن في احد الاسطبلات المشهورة في نحلات اسحق من سنة ١٩٦٠ الى سنة ١٩٦٥ عند احد المؤجرين لهذه الاسطبلات التي كانت اماكن نوم للبقر . ويدعى صاحب الاسطبل «شوني» وكان يعاملنا معاملة سيئة ، فعندما يأتي احد الاصدقاء لزيارتنا ينزعج ويهدد بطردنا من اماكن نومنا . واكثر من هذا لا يسمح لنا خلال ايام الاسبوع بمطالعة الصحف والمجلات بحجة ان هذا العمل يؤدي الى خسارة كبيرة في الكهرباء . وفي احد الايام دخل صديق لي ليشرب كأسا من الماء فثارت اعصاب شوني وبدأ يعربد ويشتم. وعندما استنكرت اعماله البربرية التي يعاملنا بها طلب مني ان اخرج من الاسطبل رغم المدة الطويلة التي سكنها عنده فرفضت الخروج لان هذا من حقي وطلبت منه ان يمهلني المدة القانونية حتى اجد مكانا اخر فهدد بطرد جميع سكان الاسطبل وعددهم خمسة عشر اذا لم اخرج انا . ففضلت الخروج حتى لا يجد مبررا لطردنا كلنا . وانني انشر هذه الرسالة ليطلع الرأي العام على مدى ما وصلت اليه سياسة التحريض حتى في هذه الاماكن غير الانسانية » .

ولكن كيف يواجه الشعب العربي هناك هذا التحدي ؟ اذا كانت مهمة الشاعر ان ينطق الشعب الاخرس وان يصنع له الامل فلقد فعل ذلك الشاعر سميح القاسم في قصيدته « خطاب من سوق البطالة » :

ربما افقد ـ ما شئت ـ معاشي
ربما اعرض للبيع ثيابي وفراشي
ربما اعمل حجارا ..
وعتالا ..
وكناس شوارع !
ربما اخدم في سود المصانع
ربما ابحث ـ في روث المواشي ـ عن حبوب
ربما اخمد .. عريانا .. وجائع
يا عدو الشمس .. لكن .. لن اساوم
والى اخر نبض في عروقي ... ساقاوم

***

ربما تسلبني اخر شبر من ترابي
ربما تطعم للسجن شبابي
ربما تسطو على ميراث جدي
من اثاث ..
واوان ..
وخوابي ..
ربما تحرق اشعاري وكتبي
ربما تطعم لحمي للكلاب !
ربما تبقي على قريتنا .. كابوس رعب
يا عدو الشمس .. لكن.. لن اساوم
والى اخر نبض في عروقي
ساقاوم !

ـ التتمة على الصفحة ١٢٦ ـ

القمر ذو الأحد عشر وجهاً

الوجه الاول ــ الاخر للقمر ...

لو عشت في بلاط عصرنا ،
في هذه الايام ...
حيث الارانب العرجاء
تركب الافيال ...
وترتمي العنقاء في قفص
وتكتب الاسماك والحيات ،
أجمل الاشعار والقصص ...
لو عشت في بلاط عصرنا ،
لجاء اصلع الجناح من بطانة الامير ...
مبــارزا ،
واشرعت في وجهك السلاحف الرماح
فالشعر في المخلاة ،
والنجوم في مذاود البقر ...
فما الذي تقول ،
زهرة البركان للحجر ؟

ــ ١ ــ

من يشتري ديوان شاعر
من يشتري صليبه ،
من يشتري الاكليل ؟
من يشتري بضفدع خرساء
هذه الطبول ؟
من يشتري بريشة راياتكم ،
ايديكــم ،
اين الذي يقول ... ؟
ونجمه يظل فوق رأسه
أين الذي يقول ؟
كذابة اجراسكم ،
كذابة سنابك الخيول ..

ــ ٢ ــ

هنا توقف الاثر
هنــا القمــر
خلف الصخور والخيام والشجر
يضاجع الذئاب والضباع والحجر
هنــا القمر
يبيع وجهه في كل ليلة
بخنجــر ،
بحفنة من المطر
لا تلق في نيرانهم حجر
لا تسرق الخواتم النحاس
من اصابع الفجر
هنا توقف الاثر
هنا المخاض جاء للقمر
فلتعطه خواتم النحاس والاقراط
يــا قبيلة الفجر

ــ ٣ ــ

عصفوره يموت ،
تحت كــل قبعه
جواده يرعى الغبار ،
بعد كل موقعه
يبيع كل ما يجوع
جرحه .. وادمعه
يبيع كل ما في السوق
خاتما ، قصيدة ، فراشه
وأقنعه ...
يبيع نجمه
يبيع زوبعه
يبيع قلبه
يبيع اضلعه

ــ ٤ ــ

تموت في الخريف مرة
وفي الربيع مرتين !
يستيقظ الشتاء في غصونها
ويأكل اليدين ..
رايته في كربلاء
تحت راية الحسين
صهيل سيفه مع الحسين ...
وفوق سيفه قصيدة منقوشة
في مدح قاتل الحسين ...

— ٥ —

كتبت على طيورنا المهاجره
وقلت ليس للرياح ذاكره
كتبت عن اشجارنا التي تموت
وهـي واقفه ...
هذا الشتاء ، دقت الاجراس
لـم تمـر عاصفه
هـذا الشتاء
ضاجع المخصي بغلة السلطان
لم تضاجع الاشجار صاعقه ...

— ٦ —

تلك المومس ذائعة الصيت
من كنت تحب
ومـا زلت تحب ...
تلك المطرودة من وجه الرب
خاتمها في غصن الزيتونه
خاتمها في القلب ...
يا وطني باسمك تلك المومس
ترقص بقناع الرب
باسمك يتدحرج رأس الرب ...

— ٧ —

حذار ان تفض ختمها
حذار ان يرى التجارة المهاجرون
وشمهـــا
قصيدة الربان في زجاجة
قد مات قبل ان يشمها
حذار ان تتمها

— ٨ —

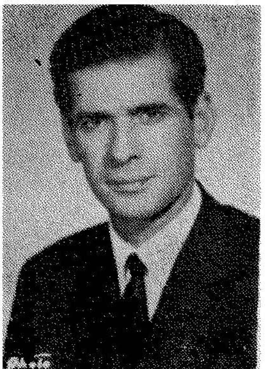
الصمت موت ...
قلها ومت !
فالقول ليس ما يقوله السلطان
والاميـر
وليس تلك الضحكة التي يبيعها
المهرج الكبير
للمهرج الصغير
فأنت ان سكت مت
وانت ان نطقت مت
قلهـا ومت

— ٩ —

الشاعر الذي وصفته
قد مر من هنا
وفوق رأسه سحابة من الجراد
الشاعر الذي قد كان بيننا
ولـم يكن ...
وربما يجيئنا في آخر الزمن
لو كان لا يزال حبه لنا
مطرزا على الكفن
فعصرنا الشجاع والجبان
ليس عصر شاعر وسندباد ..
نطقت حينما الكلام
كان من خشب
والصمت من ذهب ...

الوجه الثاني الاخر للقمر

... وانكسرت في كفي
عين العراف
قال أخاف
الليل قصير .. لكن الشمعة ،
قد غرست في اذن السياف
تقتلني كفك
خذ عيني وارحل
فسفينة نـوح
توشك ان تقلع
واتركني للنار المختبئة في الريح
الليلة يخرج من قمقمه الثعبان
والسمكة تلقي خاتمها
ويثور البركان
الليلة يتدحرج
رأس السلطان (*)

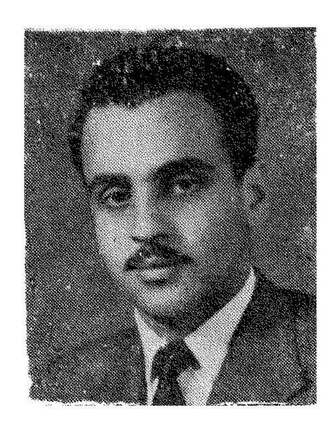


معين بسيسو

(*) من ديوان « الاشجار تموت واقفة » الذي يصدر هذا الشهر عن « دار الاداب » .

بدر شاكر السياب

بقلم ناجي علوش



ان سنة ١٩٤٨ سنة حاسمة في التاريخ العربي الحديث ، فهي لم تشهد نكبة فلسطين فقط ، ولكنها شهدت بداية انهيار المجتمع العربي التقليدي ، التي تمثلت فيما بعد بانهيار انظمة الحكم الرجعية في سوريا ومصر وبالحركات الشعبية ضد السيطرة الاستعمارية في مصر والعراق ... وليس غريبا ان تشهد هذه السنوات ذاتها بداية حركة « الشعر الحر » في الوطن العربي .

ان انهيار المجتمع العربي التقليدي لم يكن انهيارا سياسيا فحسب، ذلك ان قيم هذا المجتمع المتخلف المحافظ اخذت تنهار ايضا امام الحركة النامية في احشائه ، تحت تأثير عوامل داخلية وخارجية . وكانت هذه الحركة من العمق الى درجة لم يستطع معها الشعر العربي — وهو الذي لم يستطع التجديد الجذري ان يقتحمه منذ الجاهلية — ان يبقى حيث اراد له الخليل بن احمد . لقد بلغت الهزة الشعر العربي، فعاد الى مكانه من حركة التطور ، وبدأ يتفاعل معها ، لتبدأ تجربة « الشعر الحر » .

ولقد هيأت لهذه التجربة عوامل مختلفة اهمها :

اولا : سقوط الوجود العربي التقليدي ، وزوال صفة القداسة عنه ، ذلك انه سقط سياسيا ، وسقط اجتماعيا ، وسقط فكريا .

ثانيا : دراسة تجارب الشعر الغربي ، ولا سيما الفرنسي والانجليزي ، والتأثر بتياراته المختلفة .

ثالثا : تسرب الفكر الاشتراكي عامة ، والماركسي خاصة ، الى بلادنا وكفاحه من اجل التحرر والتجديد وربطه بينهما .

ولقد حدثت قبل سنة ١٩٤٨ ارهاصات في مجال التجديد الشعري اهمها محاولات الدكتور لويس عوض في « بلوتولاند وقصائد اخرى »، وترجمة علي احمد باكثير لمسرحية شكسبير . والجدير بالذكر ان هذه المحاولات ظلت سنوات دون نشر ، حتى قيض لها ان تصدر سنة١٩٤٧ . وتعتبر محاولات الدكتور لويس عوض جادة وهامة لانها تخطت مفاهيم الشعر العربي تخطيا نهائيا ، اذ انه حاول ان يبتكر اوزانا جديدة سواء بالاستفادة من العروض العربي ، او بالاستفادة من العروض الانجليزي، كما حاول ان يحرر الشعر من اللغة الجامدة ، لغة المعاجم والفقهاء . وتضم هذه المجموعة قصائد فصيحة وقصائد عامية ، قصائد موزونة وقصائد غير موزونة (١) ... انها مجموعة تجارب واعية. ولكن صدورها سنة ١٩٤٧ ، جعلها ذات اثر محدود في تجربة الشعر الحديث . لقد ضاعت في الموجة التي اخذت تتسارع في السنة التالية غير ملتفتة الى شيء .

***

كانت بغداد تشهد مدا يساريا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وكان في دار المعلمين العالية في بغداد طالب قدم من جيكور في جنوب العراق ، يدعى بدر شاكر السياب ، يدرس الادب الانجليزي ، وينتمي للحزب الشيوعي العراقي . كان بدر غريبا في المدينة ، وغريبا في نفسه ، ولكنه كان — وهو ابن الفلاح — ضد المدينة .. انه يرفضها سياسيا لانها تضطهده ، تحوله الى تابع مهان ، ويرفضها اجتماعيا لانها تحوله الى عبد محروم ... فلم يكن بدعا ان يرفضها ثقافيا ، خاصة والدعوة الشيوعية « دليله » ، والثقافة الغربية مادة دراسته .

كان الفتى الغريب بطبعه ووضعه رومانسيا ، ولكن رومانسيته لم تكن رومانسية وطن يتقدم نحو الازدهار ، بل كانت رومانسية وطن يعيش مرحلة تخلخل سياسي واجتماعي ، وتعاني اكثرية الشعب فيه اقسى انواع الاضطهاد والحرمان . الرومانسية هنا ليست مترفة ، ليست تهويمات برجوازية « صناعية » صاعدة ، ولا تأوهات برجوازية وسطى تضيق باطرحيانها وتقاليدها .. انها رومانسية برجوازية صغيرة مذلة مهانة محرومة ، ترزح تحت وطأة تقاليد اجتماعية قاتلة ، وتجابه تخلف مجتمع شبه اقطاعي ، شبه مستعمر ، وهي هزيلة التكوين والفكر. من هنا كانت الرومانسية جزءا من الثورة السياسية الاجتماعية ، فتحولت من « تبرم » الى « رفض » ، وتجاوزت الضبابية والغموض — الى حد — لتطرح قضية التغيير الجذري للمجتمع .

وحين بحثت رومانسية البرجوازية الصغيرة هذه عن دليل للثورة ، وجدت الماركسية فتبنتها ، واتحدتا معا .. كان بدر ابن هذا الاتحاد القلق ، فآمن بالتغيير ، ولكنه ظل محافظا على حرمة التراث ، وسمح لنفسه ان يتجاوز تقاليد العمود الشعري العربي ، ولكنه ظل وفيا للتراث ، فلم يتجاوزه ابدا ... لم يكتب قصيدة النثر ، ولم يستعمل العامية ، ولم يتجاوز الاسس المتعارف عليها في العروض العربي ، الا في اقل القضايا اهمية ، وهي عدد التفاعيل .

ومع ذلك فقد كان بدر رائدا من رواد التجديد .

هل كان اول الرواد ؟ ...

انها قضية مختلف فيها . وهنالك ما يدعو الى الالتباس . ذلك ان القضية ليست واضحة تماما . فمن الناحية التاريخية سهل علينا ان نحدد تواريخ كثير من القصائد التي تعتبر القصائد الاولى فيتجربة « الشعر الحر » ، ولكنه ليس من السهل ابدا ان نحكم اي هذه القصائد هي النموذج الاول لتجربة الشعر الحديث . ومع هذا فسنحاول ان نطرح القضية زمنيا ، وشعريا .

هنالك اتفاق من الناحية الزمنية على ان محاولات الدكتور لويس عوض وعلي احمد باكثير هي الحائزة قصب السبق في هذا المجال . ولكن هذه المحاولات كانت كالصيحة في الوادي ، فالدكتور لويس عوض وعلي احمد باكثير لم يخوضا معركة التجديد ... ولم يدخلا معركة التجربة الشعرية الجديدة بالشعر .. لقد توقفا من حيث كان البدء . ويبدو ان محاولاتهما لم تكن ذات أثر في العراق . نستدل على ذلك من المناقشات التي دارت على صفحات الاداب حول « الشعر الحر»، والتي اشترك فيها السياب نفسه . فما من احد اشار الى محاولات لويس عوض وباكثير ، من المتناقشين ، الا صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب . اما السياب فقد مر مرورا عابرا بعلي احمد باكثير ، معتبرا اياه اول من كتب «الشعر الحر» ، ولم يشر ابدا للويس عوض . واما صلاح فقد ذكر لويس دون باكثير(٢). يبدو ان بدرا لم يقرأ محاولات لويس عوض ، والا فما كان من سبب يدعوه لعدم ذكره ، ما دام يعترف بأولية لباكثير(✱).ثم ان صدور محاولات عوض وباكثير سنة ١٩٤٧،وان كانت قد كتبت قبل هذا التاريخ بسنوات يجعل تأثيرها محدودا — ان

(١) — مجلة حوار — العدد ٢٠ ، صراع المتناقضات في الشعر الحديث — غالي شكري .

(٢) الاداب ، حزيران — تموز ١٩٥٤ ويناير ١٩٥٥

(✱) يذكر بدر في مقدمة « اساطير » اسمي الياس ابي شبكة وخليل شيبوب .

كان لها تأثير خارج مصر ـ ذلك أن التجربة في العراق كانت تعطي اولى ثمارها في هذا التاريخ .

تروي السيدة نازك الملائكة انها نظمت قصيدتها الكوليرا يوم ٢٧ ـ ١٠ ـ ١٩٤٧ ، التي نشرت في اول كانون الاول من العام نفسه ، كما تذكر ان الشاعر بدر شاكر السياب اصدر ديوانه « ازهار ذابلة » في بغداد في منتصف كانون الاول من ذات العام ، وكانت فيه قصيدة بعنوان « هل كان حبا » « علق عليها في الحاشية بانها من الشعر المختلف الاوزان والقوافي » (٣) . وهنالك اتفاق بين من كتبوا حول الموضوع على أن ديوان بدر « ازهار ذابلة » صدر في كانون الاول (٤). ويذكر صالح عبد الغني كبة ان رفائيل بطي علق في مقدمة « ازهار ذابلة » على قصيدة متحررة فيه (٥) ، ولكن بدر نفسه يذكر ان ديوانه « ازهار ذابلة » طبع في مصر ، وانه وصل الى العراق في شهر كانون الثاني سنة ١٩٤٧ ، وان قصيدة « هل كان حبا » « المكتوبة على طريقة الشعر الحر قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين ـ اذا كانت المسألة مسألة حساب فقط ـ وباكثر من عام كما هي الحقيقة »(٦). وقد نشرت قصيدة « هل كان حبا » في مجموعة « ازهار واساطير »(٧) التي طبعت سنة ١٩٦٠ عندما كان بدر يعالج في بيروت ، وقد وضع تحتها التاريخ التالي : ٢٩ ـ ١١ ـ ١٩٤٦ . وينسجم هذا التاريخ مع ما ذكره بدر اعلاه . ويذكر بدر ايضا أنه نشر خمس قصائد من « الشعر الحر » في الفترة الواقعة بين ظهور « ازهار ذابلة » و « الكوليرا » . ولكن بدرا لا يذكر اسماء هذه القصائد، ولا اين نشرت . ومن المفروض ان تكون قد نشرت في الفترة الواقعة بين كانون الثاني ١٩٤٧ ، وكانون الاول من العام ذاته . ولا توجد قصائد «حرة» في اية مجموعة من مجموعاته تحمل تاريخ عام ١٩٤٧ . بينما لدينا عشر قصائد « حرة » يعود تاريخها الى سنة ١٩٤٨ . وهي بالترتيب كما يلي : اساطير ٢٤ ـ ٣ ـ ٤٨ ، سراب ٢٧ ـ ٣ ـ ٤٨ ، اتبعيني ٢١ ـ ٤ ـ ٤٨ ، نهاية ٢٦ ـ ٥ ـ ٤٨ ، في القرية الظلماء ٢٠ ـ ٦ ـ ٤٨ ، سوف امضي ٣٠ ـ ٢ ـ ٤٨ ، اغنية قديمة ٢٠ ـ ٧ ـ ٤٨ ، في ليالي الخريف ١٧ ـ ٩ ـ ٤٨ ، في السوق القديم ٣ ـ ١١ ـ ٤٨ ، اللقاء الاخير ١٩٤٨ دون تاريخ محدد .

ومن الجدير بالذكر أن بدرا لم يجد ـ حين نشر رده ، وبعد ذلك ـ من يناقشه في صحة المعلومات التي اوردها . والغريب ان نازك الملائكة اصدرت كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، واوردت وجهة النظر الواردة آنفا ، والمخالفة لوجهة نظر بدر ، ولكنها لم تكلف نفسها عناء مناقشة ما اورده بدر ، مع اني استبعد ان تكون غير مطلعة عليه .

هنالك فرق زمني يبلغ عشرة اشهر وثمانية وعشرين يوما بين تاريخ قصيدة بدر « هل كان حبا » ، وتاريخ قصيدة نازك « الكوليرا ». وهذا يعني ان بدرا كتب هذه القصيدة قبل صدور ترجمة باكثير لمسرحية شكسبير ★ ، وقبل صدور مجموعة الدكتور لويس عوض . ولكن هذا السبق الزمني لا قيمة له عمليا ذلك انه وان كان يسجل لبدر سبقه في هذا المضمار ، الا انه لا يجعله معلما رائدا لابناء جيله . لنازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم. لقد اعلن بدر اشارة البدء ـ بعد ان اعلنها الدكتور لويس عوض ولكنه لم يدخل الميدان ـ وما كاد يدخل الميدان حتى وجد عددا من الشعراء



يخوض الشوط معه . وكان كل شاعر من هؤلاء ذا تجربة خاصة ، وله من الامكانيات ما لبدر او بعض ما لبدر . وخلال الشوط الطويل تكون هؤلاء الشعراء ، ونضجت تجربة « الشعر الحر » . كان كل واحد منهم يأخذ من النهر ، منميا طاقاته وامكانياته . وان كان كل منهم يحتفظ بمصادر طاقته الخاصة . ولكن كل واحد منهم كان يحاول اللحاق ببدر، ويتأثر به بشكل او اخر .

لنعد الى قصيدة بدر الاولى « هل كان حبا » ، لنرى ما فيها من التجديد . انها تتكون من اربعة مقاطع من بحر الرمل (فاعلاتن مكررة ثلاث مرات بالاصل) . ولقد خرج بدر على قاعدة الخليل بن احمد ، التي تقضي بالتزام ثلاث تفعيلات في الشطر الواحد اذا كان البحر تاما ، وباثنتين اذا كان مجزوءا ، فجاءت بعض الابيات من تفعيلتين وبعضها من ثلاث وبعضها من اربع دون نظام معين . وان كان يبدو من دراسة القصيدة ان بدرا حاول الالتزام بنظام معين فيها ، ولكن الزمام افلت من يده . يدل على ذلك المقطع الاول الذي يتكون من سبعة «ابيات» ★ الثلاثة الاولى منها ذات ثلاث تفعيلات ، والبيتان التاليان اربع اما السادس والسابع فمثل الابيات الثلاثة الاولى . ونلاحظ ان قافية الابيات الثلاثة الاولى منسجمة مع قافية البيتين الاخيرين . الا ان المقاطع الاخرى لا تخضع لنفس الترتيب في التفعيلات ، وان كان الثاني يخضع لنفس الترتيب في القافية . اما الثالث فقد كان مقدرا له أن يكون مثل سابقيه من حيث القافية ، ولكن الابيات الاربعة الاخيرة التقت في قافية واحدة . ويخرج المقطع الرابع ـ من حيث القافية ـ عن اطار ما التزم في المقاطع السابقة ، اذ تتوالى القافية الواحدة في شطرين متتابعين ، ما عدا الشطر الثالث الذي ظل وحيدا .

ونلاحظ في هذه القصيدة :

١ ـ استعمال تفعيلات الرمل ـ كاملا ومجزوءا ـ دون نظام معين.

٢ ـ محاولة التخلص من التزام قافية واحدة التزاما محددا .

ويبدو ان التطور الذي حدث في هذه القصيدة جاء عفويا، لانها ابتدأت بنظام معين ـ وزنا وقافية ـ ولكنها تجاوزت ما بدأت به ، وان كانت لم تنته الى استعمال التفعيلة الواحدة في الشطر الواحد، ولا الى تجاوز اي نظام للقافية . ان ما فعله بدر في هذه القصيدة هو انه اجاز لنفسه الانتقال من تفعيلتين الى ثلاث فاربع انتقالا غير منتظم. وقد حقق بدر الانتقال الى استعمال التفعيلة الواحدة في قصيدته

٣ ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٢٣ ـ ٢٤ ، ط ٢ مكتبة النهضة بغداد .

٤ ـ الاداب ـ شباط ١٩٥٤ ، حول الشعر المتحرر في العراق ، صالح عبد الغني كبه ص ٥٠ ـ ٥١

٥ ـ المصدر السابق .

٦ ـ الاداب ـ حزيران ١٩٥٤ ص ٦٩

٧ ـ اصدار دار مكتبة الحياة .

★ كان بدر يعلم ان ترجمة باكثير التي نشرت سنة ١٩٤٧ ، كانت مهيأة للنشر منذ سنوات .

★ سميتها ابياتا مع أن بعضها اشطر حسب الاصطلاح التقليدي. اما في هذه الدراسة فالبيت والشطر شيء واحد

« سوف امضي » (٨) لاول مرة ، فيما نعرفه من قصائده . الا ان هذه القصيدة تلتزم نظاما معينا في الوزن والقافية ما عدا شطرا واحدا في المقطع الاخير . ولعل قصيدته اساطير (٩) تحقق قفزة الى الامام في مجال التخلص من عمود الشعر التقليدي . فالقصيدة من المتقارب (فعولن مكررة اربع مرات في كل شطرة) ولم يعرف الشعر العربي لهذا البحر مجزوءا، ولا مخلوعا (استعمال ثلاث تفعيلات) (✶).وقد جاء بدر فحرر هذه التفعيلة من عمود الخليل ، لترد فرادى او مثنى او ثلاث او رباع دون انتظام :

تعالي فما زال لون السحاب
حزينا يذكرني بالرحيل
رحيل ؟ ... !
تعالي ، تعالي ... نذيب الزمان
وساعاته في عناق طويل
ونصبغ بالارجوان
شراعا وراء المدى
وننسى الغدا
على صدرك الدافىء العاطر
فتهويمة الشاعر
تعالي فملء الفضاء
صدى هامس باللقاء
يوسوس دون انتهاء

ونستطيع ان نلاحظ هنا ان بدرا تحرر من اتباع نظام معين في تواتر القوافي ، وان كان يميل للاتيان بالقوافي المتماثلة في الاشطر المتتالية ، وكثيرا ما تتتابع القوافي او تتوالى .

ولقد تقدم بدر خطوات خلال سنة ١٩٤٨ ، وكانت « اغنية قديمة » و « السوق القديم » افضل شعره « الحر » . اخذت قصيدة بدر تتحرر من مظاهر القصيدة التقليدية،وتسير نحو الوحدة والجريان، وهي خلال ذلك تبحث عن اساليب التعبير المناسبة ، مثل التعبير بالصور بدل التعبير المباشر . ومع ان قصيدة نازك « الكوليرا » اقرب للشعر « الحر » من قصيدة بدر « هل كان حبا » ، الا ان قصائد بدر التي يعود تاريخها لسنة ١٩٤٨ اكثر تفتحا وانطلاقا من قصائد نازك ، واكثر جدارة باعتبارها لبنات اساسية في اساس تجربة الشعر «الحر».

وهنالك ثغرة ما زالت تعترض سبيل الذين يدرسون شعر بدر . فشعره ليس كله منشورا ، وليس - فيما قرأنا - اية قصيدة تعود لسنوات (٤٩ - ٥٢) . وهذه السنوات الاربع هامة لانها السنوات التي تلت تخرجه من جهة ، ولانها سنوات نشاطه الشيوعي من جهة ثانية . ومع اني ما زلت احاول ان اسد هذه الثغرة الا اني اتساءل لماذا لم ينشر بدر شيئا من قصائد هذه الفترة ؟ .. ! (✶✶) .

ونستطيع ان نميز اربع مراحل في حياة بدر وفي شعره :

الاولى : الرومانسية ١٩٤٢ - ١٩٤٨
الثانية : الواقعية ١٩٤٩ - ١٩٥٥
الثالثة : التموزية او الواقعية الجديدة ١٩٥٦ - ١٩٦٠
الرابعة : الذاتية ١٩٦١ - ١٩٦٤

المرحلة الاولى : بدر الرومانسي (١٠)

ليس في شعر هذه المرحلة ما يلفت النظر الى ان بدر سيصبح شاعرا كبيرا ، انه شعر عادي تقليدي فيما عدا القصائد التي ذكرناها. وقصائد هذه المرحلة غزلية على الاغلب او من شعر الحنين . لقد كتبها بدر وهو في سن تتراوح بين السادسة عشرة والثالثة والعشرين . وليس في هذه القصائد ما يدل على انه تأثر خطى احد من الشعراء الرومانسيين العرب ، وذلك لان رومانسيته من طراز فريد اولا، ولان الرومانسية العربية رومانسية مترفة ، وكانت قد بلغت ذروة مجدها ، واخذت في الافول عندما بدأ بدر يتنفس شعرا. فبدر شاعر « مأزوم » وقد عانى الازمة على صعيد المثل ، وعلى صعيد وجوده الفردي ، بينما كانت الرومانسية العربية حالمة سابحة في خيالات حسية ومترفة. لقد وقف هذا الحاجز بين بدر والرومانسية العربية ، وان كان على ما يبدو معجبا بعلي محمود طه ، وقد طلب منه تقديم قصيدته « بين الروح والجسد » ولكن علي محمود طه مات قبل ان يلبي رغبة بدر. ويبدو هذا التأثر احيانا باستعمال الصور الحسية ، والصفات الحسية المترفة المتتالية مثل :

أمنيات دغدغت حسي باغماء طروب
وانتشاء فاتر الاماد نعسان الطيوب
الاريج الدافىء المغناج منفوم الهبوب
أسكرته الليلة القمراء في سهل رطيب (١١)

غير ان عدم وقوع بدر تحت تأثير الرومانسيين العرب ناتج عن انه اطلع على الاداب الاجنبية ، والانجليزية خاصة خلال دراسته في دار المعلمين العالية في بغداد التي تخرج منها سنة ١٩٤٨ . كان بدر يدرس الادب الانجليزي ، وقد اتاحت له دراسته التعرف الى الادب الانجليزي ، فتأثر به كثيرا ، وخاصة بشلي وكيتس . ويبدو تأثره واضحا في بعض القصائد . فهو مثلا في « ذكرى لقاء » يترجم مقطعا لجون كيتس ، مشيرا الى ذلك في الهامش . وهذا هو المقطع :

وتمتد يمناك نحو الكتاب كمن ينشد السلوة الضائعة
فتبكي مع العبقري المريض وقد خاطب النجمة الساطعة
« تمنيت يا كوكب
ثباتا كهذا - انام
على صدرها في الظلام
وافنى كما تغرب

والعبقري المريض - كما يشير الهامش المذكور - هو « الشاعر الانجليزي جون كيتس » الذي « مات مسلولا في الخامسة والعشرين من عمره،واخر ما كتبه قصيدته التي يخاطب بها كوكبا في السماء»(١٢).

ويرى الدكتور لويس عوض ان قصيدة « رئة تتمزق » (١٣) تعتبر تنويعا على قصيدة كيتس « انشودة الى بلبل » كما ان قصيدة«اتبعيني» (١٤) تعتبر تنويعا على قصيدة شلي « اتبعيني ... اتبعيني » من بروميثوس طليقا (١٥) . ولكن السياب لم يقلد احدا ، وكما لم يستطع ان يسير تحت راية الرومانسيين العرب ، لم يستطع ان يحمل راية الرومانسيين الانجليز . فالسياب لم يكن يحلم فقط ، ولم يكن قانعا بالخدر ... انما كان يحلم بالثورة ... العاصفة الهوجاء التي تمنحه الحرية والحب .

المرحلة الثانية : بدر الواقعي

تجاوز بدر في هذه المرحلة شلي وكيتس الى ستيفن سبندر وروبرت بروك ووليم هنري دافيس وادغار آلن بو ما بين ١٩٤٨-١٩٥٠، ثم تجاوز هؤلاء الى ت.س. اليوت واديث ستويل . وكان في الوقت

٨ - ازهار واساطير ص ٦٥
٩ - المصدر السابق ص ٤٦
✶ تسمية اصطلاحية ليست له .
١٠ - لقد تحدثت عن المضمون النفسي لهذه المراحل في مقدمة مجموعته (اقبال) ولذلك فلن أتحدث الان الا عن ملامح شعره فقط.
(✶✶) نشر اعلان في ديوانه «اساطير» سنة ١٩٥٠ عن قرب صدور ديوانه السياسي والاجتماعي بعنوان (زئير العاصفة) ولكنه لم يصدر .

١١ - محيي الدين اسماعيل - ملامح من الشعر العراقي الحديث - مجلة الاداب - يناير ١٩٥٥
١٢ - ازهار واساطير ص ١١٣
١٣ - ازهار واساطير ص ٥٩
١٤ - ازهار واساطير ص ٥٤
١٥ - ملحق الاهرام الاسبوعي ٥ - ٣ - ١٩٦٥

ذاته يكافح مع الحزب الشيوعي العراقي ضد الطغيان والمؤامرات الاستعمارية ، وينهل من الثقافة الشيوعية .

تضم هذه المرحلة قصائد متباينة ، لا يمكن ان تخضع لمقياس نقدي واحد سواء من حيث تركيبها او مضمونها . ويكفي ان نذكر في هذا المجال « حفار القبور » و « المومس العمياء » و « الاسلحة والاطفال » و « انشودة المطر » . فمن حيث البناء الفني تقف القصائد الثلاث في جهة ، وانشودة المطر في جهة اخرى . « انشودة المطر » نموذج من نماذج شعرنا « الحر » بينما « المومس العمياء » مثلا يمكن ارجاعها الى نهاية المرحلة السابقة من حيث تركيبها ... انها بسيطة جدا تعتمد على تنويع بسيط في استعمال التفاعيل ، ولكنها في الغالب تتكون من ابيات متساوية تتواتر قوافيها او تتوالى ، وتعتمد اسلوب التعبير المباشر ، وان كانت في مجموعها تقوم على « رمز » . ولا تختلف عنها « حفار القبور » او « الاسلحة والاطفال » في شيء . وان كانت « الاسلحة والاطفال » اكثر تعبيرا عن الواقعية الاشتراكية في مضمونها .

في هذه المرحلة اصبحت الاسطورة جزءا من قصيدة بدر . ولعل « المومس العمياء » اكثر قصائده تخمة بالاساطير التي تبدأ بياجوج وماجوج وتنتهي بميدوزا . انك وانت تقرأ بعض قصائده تشعر انه صرف اياما وليالي وهو يجمع الاساطير من كل كتاب ، حتى يقدمها لك في قصيدة ، ترابط الهوامش حولها من كل جانب .

وقد اعاد السياب للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير عن طريق كثير من تفاصيل الحياة اليومية ، التي تتحول الى رموز ذات ابعاد ودلالات . « فالمومس العمياء » و «حفار القبور» ، والبائع المتجول الذي يشتري الحديد العتيق ، تحول من بعض جزئيات في الحياة اليومية الى رموز لقوة الحياة وحرمانها ، وانانية الفرد الذي يتمنى ان يموت الاخرون ليعيش ، الخ ...

ولكن بدرا لم يكن واقعيا بالمعنى الحرفي للكلمة ، ولا واقعيا اشتراكيا بالمعنى الضيق ، ان شعره في هذه المرحلة ليس تصويرا خارجيا لبعض مظاهر الحياة ، وليس هتافات وشعارات ، ولكنه شعر يلتزم بقضية كبرى ، ويعبر عن اهداف سياسية . ان انشودة المطر هي خير مثال على ما اقول :

« اكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى اذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر
اكاد اسمع النخيل يشرب المطر
واسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدين
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول حولها بشر .
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا – خوف ان نلام – بالمطر
مطر ...
مطر ...
ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع
ما مر عام ليس في العراق جوع
مطر ...
مطر ... » (١٦)

انه يحس هنا بحركة التاريخ التي سيفض عنها ختمها الرجال يوما ، فلا تبقي من ثمود في الوادي من اثر .

المرحلة الثالثة : بدر التموزي

كما تجاوز بدر الرومانسية ، تجاوز الواقعية الاشتراكية . وكان تجاوزه لها ناتجا عن انه كان اعجز من ان يلتزم بخط سياسي مباشر . وهو في تكوينه لم يكن واقعيا اشتراكيا ، لقد كان مثاليا ... يقوم المثال عنده فوق الواقع ونقيضا له . وحين اصبح شيوعيا كانت الشيوعية بالنسبة له شكلا من هذه الثنائية ... انها المثال وهي نقيض الواقع . غير ان الشيوعية قابلة للتحقق ، ومثال بدر غير قابل للتحقق ... انه وجه امه التي « تنام نومة اللحود » . وكان بدر ريفيا يحمل تراث الريف العربي ورواسبه ، عاطفيا يتأثر سلبا او ايجابا بابسط المثيرات . ولقد كانت قصيدته « المومس العمياء » الشعرة التي قصمت ظهر البعير . ففي هذه القصيدة كان بدر «قوميا عربيا» بالمعنى السلفي فهو يقول :

ما زلت اعرف كل ذاك ، فجربوني يا سكارى
من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا
كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائش العنب
او كالفرات على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني ... فالضحى نسبي :
من فاتح ومجاهد ونبي
عربية انا : أمتي دمها
خير الدماء كما يقول ابي

ونجد بجانب كلمة « العرب » اشارة ، ونعود للهامش فنجد التعليق التالي : « ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشعوبيين والشوفنيين . يجب ان تكون القومية شعبية والشعبية قومية . يجب جعل أحفاد محمد وعمر وعلي وأبي ذر والخوارج والشيعة الاوائل والمعتزلة يعيشون عيشة تليق بهم كبشر ، وكورثة لامجاد الامة العربية . افليس عارا علينا نحن العرب ان تكون بناتنا بغايا يضاجعهن الناس من كل جنس ولون ؟؟ » (١٧) . ولقد ادى نشر هذه القصيدة الى انفصاله عن الشيوعيين ، واستقلاله سياسيا .

قاده انفصاله عن الشيوعيين الى الاتجاه القومي سياسيا، فانتج قصائد قومية عديدة ، بعضها عادي مثل بور سعيد ، وبعضها الاخر يتدفق حيوية وقوة مثل في « المغرب العربي » ، كما قاده انفصاله عن الشيوعيين الى العودة للمطلق . بات المطلق – بمعناه الفلسفي المجرد – محط نزوع بدر ، فانتقل من العادي واليومي ، الى الاسطوري والرمزي ، كان الموت في المرحلة السابقة – حادثة ، وكان الجوع ظاهرة ، وكان النضال رجولة ، اما في هذه المرحلة فقد تحول الموت الى اسطورة .... اصبح فداء اسطوريا ، يمثله تموز او المسيح . ان تحول الموت الى اسطورة ، ليس تصورا شعريا فقط ، انه ذو مضمون ايديولوجي ايضا ... فالسياب عندما كان يناضل كان يرى

١٦ – انشودة المطر – دار مجلة شعر – ط اولى ص ١٦٠
١٧ – المومس العمياء – مطبعة دار المعرفة بغداد – ص ٣١

الخلاص في النضال ... في الدم الحقيقي الذي يسيل . ولهذا كانت « كل قطرة تراق من دم العبيد ، « ابتسام في انتظار مبسم جديد ». اما الان فالدم ليس دم العبيد ، انه دم المسيح . الموت الفردي اصبح معجزة . كان هذا ناتجا عن انه لا يشترك في حركة التاريخ ، وانه يشعر بالعجز عـن الاشتراك فيها . انـه واقف يشاهدها ، ويود لو استطاع ان يساهم فيها :

فيدلهم في دمي حنين
الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
اعماق صدري ، كالجحيم يشعل العظام
اود لو عدوت اعضد المكافحين
اشد قبضتي ثم اصفع القدر
اود لو غرقت في دمي الى القرار
لاحمل العبء مع البشر
وابعث الحياة ان موتي انتصار (١٨)

هكذا يحل التمني محل النضال ، ويصبح بديلا له . وقد اتضح هذا منذ بدء هذه المرحلة حين اصبح الرجوع الى الماضي معزيا عـن نضوب الحاضر ، او مغذيا لما فيه من امل كما حصل في قصيدة « في المغرب العربي » . الا انه ازداد وضوحا منذ نهاية سنة ١٩٥٦ ، ولعل قصيدة « جيكور والمدينة » خير تعبير عن الفرار واعلان العجز الكامل:

وجيكور خضراء ،
مس الاصيل
ذرى النخل فيها بشمس حزينه
ودربي اليها كومض البروق
بدا واختفى ثم عاد الضياء فاذكاه حتى انار المدينه
وعرى يدي من وراء الضماد كأن الجراحات فيها حروق
وجيكور من دونها قام سور وبوابة واحتوتها سكينه
فمن يخرق السور ؟ من يفتح الباب ؟ يدمي على كل قفل يمينه؟
ويمناي لا مخلب للصراع فاسعى بها في دروب المدينه
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين ... لكنها محض طينه
وجيكور من دونها قام سور وبوابة ... واحتوتها سكينه (١٩)

وكانت جيكـور هـي حلم هـذه المرحلة ، ولكن بعث جيكور هـو مطلق بدر غير القابل للتحقيق ، وهو يتعلق به على الرغم من انه يعرف بأنه حلم لن يتحقق . وكان هذا الحلم .. بعث جيكور يصبـح رمزا لبعث الامة وتحرير الوطن . فجيكور في اندثارها رمز للموات ، وجيكور في اخضرارها رمز للحياة . وكان بدر احيانا يعلن بوضوح عن خيبته بحلمه :

يا شمس ايامي اما من رجوع ؟
. . . .
جيكور نامي في ظلام السنين (٢٠)

خلال هذه المرحلة التقى بدر مع مجلة شعر فاصبح شاعرا مـن شعرائها حتى انه غاب عن صفحات « الاداب » خلال عام ١٩٥٧ كلها . وكان هذا يقوده الى مزيد من « التغرب » .

هذا الاتجاه الجديد بما فيه من غربة ووحشة وحلم ويأس سماه بدر « الواقعية الجديدة » . والواقعية الجديدة هذه في نظر بدر هي الواقعية الحديثة التي تحدث عنها الناقد الشاعر الانكليزي الكبير ستيفن سبندر في محاضرته القيمة عن « الواقعية الجديدة والفن ». وتتلخص واقعية سبندر الحديثة في «ان الفنان الحديث اصبح انطباعيا وسرياليا وتكعيبيا ورمزيا في محاولته الهادفة الى ايجاد انسجام بين ذاته وذات المجتمع . ولكنه ابى لنفسه ان يكون من زمرة الطبيعيين الذين ينقلون الواقع نقلا فوتوغرافيا . ولم يلبث الفنان الحديث حتى اهتدى الى مخرج ـ كما يقول سبندر ـ وقد وجد هذا المخرج فـي الواقعية الحديثة . وهي في رأيه تحليل الفنان للمجتمع الذي يعيش فيه تحليلا عميقا فيه اكبر عدد مستطاع من الحقائق التي يدركها بنفاذ بصره ، ولا تهم بعد ذلك وجهة النظر التي ينظر منها ما دام تحليله كذلك » .

وحين يطبق بدر الواقعية الحديثة على انتاجنا الادبي يقول : «اما انتاجنا الواقعي او الملتزم فهو في كثير من الاحيان خلو من الفن أو بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام . والمنظومات السياسية والقصص التي كانت جديرة بان تكون مقالا افتتاحيا في جريدة تملأ مجلاتنـــا ومكتباتنا واذاعاتنا » . ويرى ان انتاج نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبد الله وعبد الملك نوري انتاج واقعي بلغ حد الروعة (٢١) .

لقد اصبح مقياس سبندر الذاتي مقياسا لبدر . فالشاعر هـو محور العالم ، ونفاذ بصره هو بديل الايديولوجية العلمية ، ومهمتــه ان يحلل المجتمع « تحليلا عميقا » ، مهما كانت « أداته » . ان سبندر « مثالي » ، ولقد انزلق بدر الى هوته ، وكانت النتيجة قصائده الموحشة التي نشر اكثرها في « مجلة شعر » . ولقد كان تعاونه مع « مجـــلة شعر » انطلاقـا مـن هـذا المبدأ .

ومع ذلك فقد انتج بدر في هذه المرحلة قصائده : مدينة بلا مطر جيكور والمدينة ، النهر والموت ، رسالة من مقبرة ، في المغرب العربي، المسيح بعد الصلب والمبغى الخ...

وصدف ـ خلا هذه المرحلة ـ ان حدث الصدام الدموي بـين الشيوعيين و « القوميين العرب » في العراق ، فأدخل بدر قلمه حلبة الصراع ، ووقف ضد الشيوعيين ، وكانت من نتيجة ذلك بعض القصائد نذكر منها « المبغى » (٢٢) و « رؤيا عام ١٩٥٦ » (٢٣) و « العودة لجيكور » (٢٤) . ولم يكن موقفه من الشيوعية موقفا سياسيـــا فحسب ، بل كان موقفا فكريا . فبدر لا يحارب دعوة سياسية ، انه يحارب ايديولوجية . صحيح ان بدرا كان « قوميا عربيا » ، وكـان مع الوحدة ، ولكن هذا العامل كان العامل الثانوي في صراعه مـع الشيوعيين . العامل الاول والاساسي هو « مثاليته » . فبدر الذي كان شيوعيا اصبح ضد الشيوعية ، ولم يكن في هذا تناقض ، لانه لم يكن شيوعيا حقيقيا . كان « مثاليا » يرفع شعارات الحـــزب الشيوعي العراقي ، لا رغبة في التضليل ، وانما لان الشيوعية فـي مرحلة كانت « مطلقه » . ولقد دخل هذا الصراع ضعيفا مهزوزا ، فكانت النتيجة ان مات بتأثير منه كما أثبتت تقارير الاطباء النفسيين.

وهذه المرحلة هي عهد بدر الذهبي . لقد بلغ ذروة مجده ، وأثبت ريادته للشعر الحر بجدارة ، بعد ان تراجعت نازك .

ولقد أثبت في هذه المرحلة تمثله لتجربة اليوت تمثلا حيـــا . ويبدو هذا واضحا في عدد من قصائده .

ومع ان في شعر هذه المرحلة غثاثة احيانا ، فغثها قليل بالنسبة للمراحل السابقة ، والمرحلة الاخيرة اللاحقة .

المرحلة الرابعة : العودة الى الذات

المرحلة الاخيرة من حياة بدر فقيرة ومحزنة . لقد واجه بـدر قدره ، واصبح يدافع عن « مجرد بقائه » . الموت لم يعد رجولة ولا

ـ التتمة على الصفحة ١٢١ ـ

١٨ ـ انشودة المطر ـ ص ١٤١
١٩ ـ المرجع السابق ـ ص ١٠٣
٢٠ ـ المرجع السابق ـ العودة لجيكور ص ١٠٨

٢١ ـ مجلة الاداب ـ « وسائل تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث » اكتوبر ١٩٥٦ ص ٢٢
٢٢ ـ انشودة المطر ـ ص ١٣٥ ـ . وقد كتب تحتها في الهامش « كتبت في العهد المباد » ولكن هذا ليس صحيحا . فقد كتبت في عهد عبد الكريم قاسم .
٢٣ ـ المصدر السابق ـ ١١٦ ـ
٢٤ ـ المصدر السابق ـ ١٠٨ ـ

ثلاث قصائد في الغربة

١ ـ الغربة

((الى رشيد ياسين))

قالوا لي لا تكتب عن احزان الغربه
وانس ليالي الرعب السوداء
فالمـــاء
خمر في كأسك في هذي الليله
لا تسأل عن دجله
وأبيك المتأرق والوالدة الكهله
لا تسأل عما فات
وألحوا ، قلت لهم مرات :
الغربه سيف
الغربة سيف يغمد في الاعماق
اغراه بي الارهاف
ارهفه أني للاشواق
نهر واغاني الخضراء
حزني في ليل الداء
تتأرف في الظلماء
تصمد ان هبت ريح الزيف
وأمات الخوف
أشواق العاشق او قلبه
قالوا لي لكني لم أجد الماء
خمرا بل ملحا والاشياء
تبدو سوداء
فنبرعم يا غصن الآهات
واحترقي يا اوراق

٢ ـ المعطف واشجار الكستناء

((الى بدر الحبيب))

على شفة الدرب كانت اغاني الرياح اللعينه
تضج ، وكنت بلا معطف
يقيني شتاء المدينه
ولا شيء ، آه ، شتاء المدينة ثلجا اراه
تحدق بي مقلتاه
بشزر . فأرنو الى شجر الكستناء
لعل به مخبأ اختفي
فأسأله ، وألح وقد تنطفي
بقايا السؤال الحزينه .
على شفتي وتخضر آه
لانه مثلي تجف دماه
تغيم بعينيه أحلى رؤاه
لانه مثلي يسوط الشتاء
حكاياه ، تصفر ، تخبو الحياه
بأوراقه الخضر معلنة منتهاه
وتبقى ، على شفة الدرب ، آه
أغاني الرياح اللعينه .

٣ ـ مرثية شتائية

((الى أبي وأمي))

نافذة الحجرة ـ عفوا ـ الكوه
تركلها قدم الريح
فتصر بقوه
والمطر الهامي كجريح
في ليل الاشجار اللفاء
يتـأوه
حزنا ، فالشاعر ـ طالت غربته ـ عيناه
مسهدتان هنا والاعداء
اسيافا تترصده عل مع الظلماء
يأتي ليزور الاهل ، يرى الاخوه
يوما فالشوق يبرحه ويخض دماه
يدفعه بيد صخراء
للهــوه
اذ ذاك يموت لقى شلاء
ما بين أيادي الاعداء
وتظل نافذة الحجره
تبكي في ألم في حسره
تركلها قدم الريح ، تصيح :
الشاعر كان مسيح
الكدر المـاء
في أكؤسه خمره
زوروا قبره
فبحار دمـاه
خيط بسدى الرايه .

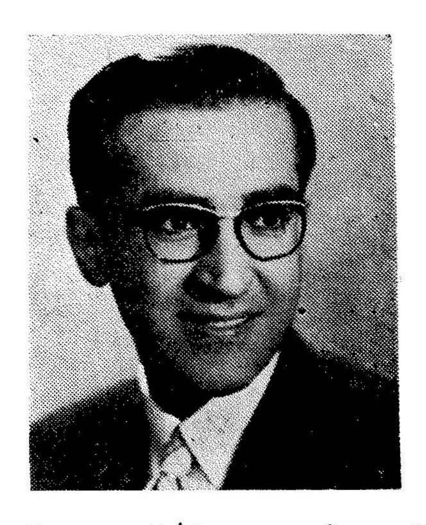
ـ بيروت ـ

عبد الستار الدليمي

قراءة ثانية لـ :

نزار قباني

بقلم محيي الدين اسماعيل



لو شئنا ان نقوم اعمال نزار قباني الشعرية في معايير النقد الحديث الشائع ، الذي يحاول أن ينقل الاثر الشعري الى مستويات التجريد النظري ، لعدنا ، بلا ريب، في حديثنا عن أعماله هذه ، الى الحديث عن «النرجسية» وعن « التوتين الذاتي » وغيرهما من الظواهر النفسية التي يسميها علماء النفس ومن سار في ركابهم من نقاد الادب بالعرض ... العرض النفسي، او العرض الجسدي. ولمضينا نبرر ذلك كله ، بتلمسنا مظاهر هذا « العرض » وهو من ثمار « النرجسية » و « التونين الذاتي » بما نلمحه من تكرار « الصوت الاخر » عند نزار ، وهو ذلك الصوت الانثوي المشخص الذي يحاول ان يجعل من الشاعر موضع « عرض » أو « وثنا » في كثير من الاحيان .

ولكننا لم نشأ ذلك ، لاننا لا نؤمن بجدوى مثل هذه الدراسات التجريدية التي تهم المعنيين بالظواهر النفسية أكثر مما تهم المعنيين بالقيمة الذاتية للاثر الفني ، كما لم نشأ أن ننتزع أعمال نزار الشعرية من أرضها ومن أجوائها لنجعل منها مادة لرموز نحللها تحليلا افتراضيا ، على دأب البعض ممن يحاولون أن يتلمسوا الرموز تلمسا خلال الظلمة المنيرة للعمل الفني .

اننا لن نأخذ بهذا الرأي ، كما لن نأخذ بذلك النهج، بل سنحاول ان نسجل ابرز الانطباعات وأوضحها خلال قراءة أعمال نزار الشعرية . وفي ذلك ما فيه — قطعا — من رفض حاسم لصور من هذا النقد الذي لم يعد يكتب في الهواء الطلق ، بل بجانب رفوف الكتب ... لم يعد يكتب للناس ، بل يكتب للادباء بعضهم بعضا !

من أجل ذلك شرعت أقرأ أعمال نزار الشعرية قراءتي الثانية ، لاسجل الانطباعات التي تكاملت بشكل أوضح من غيرها ، وعلى نحو محدد ، بالنسبة لي — على أقل تقدير — .

من خلال القراءة الثانية لاشعار نزار ، نجد أن قصة الانثى الكامنة في أعماق نزار قصة باطلة اصلا ، ولن تدل الا على فهم مراهق لشاعر استطاع أن يفترع طريقا جديدة في سكة الشعر العربي الحديث ، بهذا المزج بين التجربة الذاتية والشكل الموضوعي . وليس الشعر الافقي ، تلك الزهرة النامية من دم القلب سوى تحقيق لهذا التوازن بين التجربة والموضوع . انك تحس ، وانت تقرأ نزارا،ذلك الجهد المبدع من اجل العثور على الشكل الافقي . ثم وهو يبذل ذلك الجهد تراه ينظر الى نفسه من خلال كل شيء يسلط انوار فنه عليه . انه شبيه ببودلير ... انه يحاول ان يتأمل وعيه ، وبعفوية وتلقائية هما عفوية الفنان الاصيل وتلقائيته .

ان نزارا يحاول ان يصرف ملاحظاتنا عنه ، لينفرد بنفسه ... لينفرد بكل صغيرة يتأملها ... وما أكثر الشؤون الصغيرة التي استطاع نزار أن يحيلها الى وسط تأملي !

فالشؤون الصغيرة هي دوما ذلك الوسط التأملي الذي يلوذ به نزار ليتأمل نفسه من خلاله ، ومن خلال هذا الصوت الاخر الذي يبدو لنا انثويا جدا في كثير من الاحيان .

وان شخصية نزار شخصية قوية،بل ساحقة احيانا، اذ هي شخصية تحس بأنها دوما تحاول أن تعرج فوق فنه، بل ان تستخدم هذا الفن في كثير من الاحيان ، على العكس من تلك الشخصية التي تجدها أحيانا معزولة عن الفن ، فتثير اشفاقك لانها تحولت الى فريسة من فرائس الصدق الفني .

ان نزارا يرسم لنا شخصيته متعالية فوق فنه . ولعل في هذا عنصرا من عناصر الرومانتيكية الباقية في فنه . انك وانت تقرأ اشعار نزار لن تستطيع ان تنسى ان هناك وراء هذه الاشعار شخصية هي شخصية نزار .

وقد يثور هنا سؤال متسرع يقول :

ولكن هل نستطيع ان ننسى شخصية أي فنان ونحن نتأمل قطعة من فنه ؟

الجواب عن ذلك عندنا ، أن المشاركة الوجدانية التي تحسها وأنت تقرأ نزارا ، تختلف اختلافا جوهريا اساسيا

عن مشاركتك الوجدانية لكثير من الشعراء الآخرين. ذلك لانك تحس وأنت تقرأ نزارا بأن هذا الشاعر يحاول دوما، دون ملل ، ان يعيد هو نفسه تمثيل التجربة في دور شعري أمامك ، وليس كذلك جميع الشعراء .

ان نزارا يغنيك بصوته ، وقد تجد انه يخفق في الاداء أحيانا ، ولكنك تظل تستمع اليه من صوته هو ، بهمومه وافراحه وكبريائه وقلقه الوجداني وملامساته الساذجة للشؤون الصغيرة في الحياة .

ويبدو لنا نزار من خلال هذه الشؤون الصغيرة التي كثيرا ما يغرق نفسه فيها لتكون الوسط التأملي له ، ذلك الرجل المهذب الذي يرفض التوحش في كل شيء ، والذي يستطيع ان يؤكد لنا ذلك بهذه القدرة الضخمة على انتقاء الالفاظ العادية واغنائها بالاجواء الشعرية .

ان اشعار نزار فيها شيء من عنصر التحدي في الخلق الفني ، وليس ثمة شك انه تحدي الواثق من نفسه.

فالتعبير البسيط المباشر هو الذي تمتاز به اشعار نزار . وأن استخدام نزار للتعبير البسيط المباشر قد مكن هذا الشاعر من توسيع الآفاق البصرية المرئية في قصائده.

والصور البصرية المرئية عند نزار تنطوي على قوة اشعاعية تستأثر باهتمامنا رغم تفاهة الاشياء والشؤون الصغيرة التي يعرضها امامنا كصور مرئية منظورة من عالم مرئي منظور يعج بالتفاهات .

وتبدو صور نزار وكأنها نثار غير مترابط ولامنسجم، بيد انه استطاع في معظم تجاربه الشعرية ان يخلق من هذا النثار من الصور المتباعدة كلا متكاملا مؤثرا يعبر عن موضوع اساسي موحد .

ونزار شاعر ليست لديه خواطر او افكار ، بل كل ما لديه تجربة مجردة تجسدها الصور ، ولا يربط بينها قوام عقلي ، بل القوام الوجداني هو كل ما لدى نزار في فنه .

وليس لدينا أي دليل في اشعار نزار على انه شاعر يعني بالعقل وبالعودة الى التجربة عودة تحليلية مهذبة . ان كل ما لديه هي هذه الصور المرئية المشحونة بالاشعاع والتي يربط بينها بتناسق منغم ذلك الخيط الوجداني المحكم .

اذن ، فليس لدى نزار عودة بالتجربة الى مجالات التحليل ، برغم ما قد يقال من عرضه لبعض نماذج التطور النفساني . فحتى هذه النماذج ليست سوى صور وجدانية تشير الى تأرجح الوجدان امام قوى الشد والجذب .

انه خلو من الفكر ، ولكنه ليس خلوا من النظرة المحكمة للحياة ، شأنه في ذلك شأن أي شاعر صادق مع نفسه ومع تجربته ومع عنائه في الصوغ الفني . ان اشعاره لا تقدم لك نقاشا حياتيا ، بل جل ما تستطيع ان تقدمه لك هو ذلك التداعي الواسع الذي يشمل معظم احاسيسنا في الحياة وازاءها .

ان نزارا الشاعر يقدم لك عالما كئيبا ـ لا حزينا ولا مأساويا ـ مصنوعا من الاقمشة المترفة والاساور والعاج والصلبان الذهبية ... انه كعالم بودلير الكئيب. والشاعر ازاء هذا العالم يقف على مبعدة منه ، وهذا هو السر في اننا نجد شخصية نزار تبدو دوما من وراء اشعاره ، بقوة وبملامح نفسية واضحة ..

انه دوما يقف وراء تخوم عالمه هذا !.. انه دوما يكره



هذا العالم ، او على الاقل يستخف به ، ولكنه يحب كره هذا العالم .

وبالرغم من ان نزار يبدو في كثير من الاحيان يحاول الازورار عن هذا العالم البارد بنماذجه الطينية ، الا انه لا يتحمل ، بأي شكل ، مسؤولية الرفض ، اذ ليست هناك مواقف يقارعها . كل شيء يكاد يكون مواتا ، لانه من الطين ومن الاقمشة والرخام ... الكل اذرعة ميتة بالرغم من بضاضتها ونصاعتها وعاجيتها !

ذلك هو الوضع الانساني .. وان شئت فقل عن ذلك فلسفة !

ذلك هو الوضع الانساني . فالموقف عند نزار هو العالم الخفي المستور الذي لم يكلف نزار نفسه عبء تحمل هتك استاره . فهو من حيث جغرافية الشعور

والاحساس وملامسة الحياة يقف قريبا جدا من عالم بودلير ، مع فارق واحد ، ذلك ان بودلير داعية من دعاة الرحيل عن عالم الطنافس الوثيرة والمباخر والعاج الاسمر ، بينما نزار يترفع حتى عن دعوة الرحيل هذه . انه لا يقول مع بودلير بأن عليه ان ينشر قلاعه الى حيث عالم الروعة الحقيقي الارفع من هذا العالم الذي يغوص فيه ، والى حيث الطمأنينة والمتعة ! ...

ونزار في هذا الموقف الذي تعلنه ضمنا جميع قصائده تقريبا ، انما يفصح عن عدمية منقطعة النظير بين شعرائنا المعاصرين .

ان العالم عنده قطعة موات ... قطعة من الرخام ومن انسجة « التفتا » . العالم ليس سوى ظاهرة جمالية ، ولاستخدم اللفظة التكنيكية ، لكي ابعد عن عالمه حرور الدم المتدفق .. فأقول ليس عالم نزار سوى ظاهرة «استتيكية» مجردة تستحق التأمل بقدر ما تستحق ان ينظر اليها باستخفاف ...

العالم قطعة من رخام بارد . والدم لن يتدفق في العروق المرمرية ، بل في شرايين الفنان وحده الذي يتسربل وحده بقميص الدم . والشعر ليس تعبيرا عن هذه « الكمية » من العالم ، بل هو تصعيد بقضية الشاعر وتجديد لهويته .

ان مولد الشاعر عن نزار هو من هذا الموعد الاخضر بين الشاعر وهذه الكتلة من العالم ... هذا الموعد الذي يتخطى المعقول ، ومن لم يقل شعرا فهو حيوان ابكم .. هو جزء من تلك الكتلة الموات !

ولعل من مواطن الروعة في اعمال نزار الشعرية التي لن يتكشف كنزها اللؤلؤي من الوهلة الاولى ، هذا الموقف المنسجم الذي يعوض به عن ادراكه للعالم والحياة ادراكا عقلانيا والذي ينتهي به الى رفض الاستقالة من تأمل العالم الرخامي البارد والشؤون الصغيرة ... فكل شيء في هذا العالم قد ولد من اجل ان يكون الحيوان الابكم حيوانا ناطقا .. من اجل ان يكون شاعرا .

وهو في هذا الفهم للعالم ومكان الانسان الشاعر فيه ، يتجاوز موقف اصحاب النظرة النفعية في الفن كما يتجاوز اصحاب النظرة « الهدوفية » بخطوة عملاق ... من غير ان يستوقفه نقاش ..

فالشؤون الصغيرة التي يستلهمها نزار شعره ليست ، ببساطتها ، سوى منابع للشعور الجارف بالحياة ...

كل حيوان حتى الحيوان الابكم يذرف الدموع من اجل مصير ديدمونة ، ولكن الحيوان الناطق وحده هو الذي يهزه منظر « شال » انيق ملقى على السرير من سهرة امس !

ان نزار هو الشاعر الذي يفكر باحساسه ويتأمل بعصبه الحي ، ثم يستسلم لتفاهة الحياة عن طواعية ، لكي يدعها تمر من خلال احاسيسه وهو شبه يقظان ... تمر وفي فمه سكاة وهو مستلق يبتسم .

ومن هنا انعدم عنصر التمرد في اشعار نزار . انه شاعر يستعرض العالم في حلمه دون ان يريق قطرة من دم حانق . وان انعدام عنصر التمرد في اشعاره ، افقد فنه ذلك العنصر المظلم الاسيان الذي يشيع في اعمال كثير من شعرائنا . ولهذا آثرنا ان نصف عالمه بانه « عالم كئيب » وليس « عالما حزينا مأساويا » .

ان نزارا — كما يبدو لنا — لا يضيق ذرعا برخامية العالم وجموده وبروده ... انه يحاول أن يعشق الرخام ، لانه ليس في العالم سوى هذه المواكب الرخامية الباردة .

فهل هذه رومنطيقية من نزار ؟

ان الرومنطيقي لو عاش مثل هذا العالم الذي يعيشه نزار ، لارتد فورا الى الوراء ، .. لحاول ان يعيش الماضي ، بيد ان نزار ، بعصبه السليم ، قد وطد العزم على ان يستلهم عالمه هذا ... عالم الشؤون الصغيرة دون ارتداد ولا اقتحام .

ان نزارا من اولئك الشعراء الذين استطاعوا ان يقولوا « نعم ! » بالحرف الكبير في وجه الحياة ، دون ان يتزحزحوا من مواضع اقدامهم . انه يرفض كل هجرة سندبادية معاصرة . ومن اجل ذلك لا تملك الا ان تحبه ، لانه قريب منك ، بل يكاد يغطيك بظلاله ، بحنو ودونما صخب ...

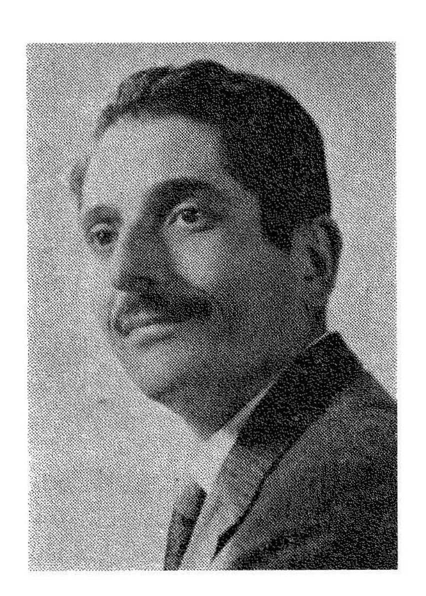
***

تلك هي انطباعات عاجلة اسجلها بعد قراءتي الثانية لمعظم اعمال نزار قباني الشعرية ، كتبتها املا الا يكون هذا الشاعر نهاية عهد في شعرنا العربي الحديث !

القاهرة — **محيي الدين اسماعيل**

رومبا

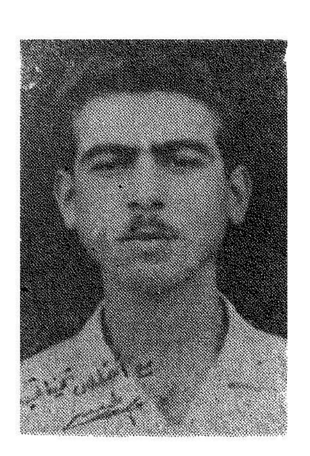
قم وخاصر
اريُ صب مــا تصبى صاحت الالحان رومبــا
ايه صدق
والحناجــر
هــو ذا قوس الكمنجه يرسل اللحن بغنجـــه
ويــزقــزق !
والمغنـــي
مثــل ديـك بالصياح بيـــن سكران وصاح
بالتغني ...
ونثنـي
ونغنـي
أغنيــات للـزنــوج مــع نــاي وصنوج
أي موجــه
غمرتنـي بالبشائــر عندمــا رحـت اخاصر
ذات غنجه
ذات قامه
كالرمـــاح السمهريــه وعيـــون عسليــــه
وابتسامه ! ...
وتثنى
قدهــا هـــذا بقـدي واختلى بالخـد خدي
وتمنى ...
فرقصنا
خصرها طـوق خصري شنعرها مازج شعـري
وهمسنا
والحرائـر
غرقت فيهــا القدود نهدت منهــا النهـود
والخواطر
ومشينا
خطوة فـي اثـر خطوه خلوة فـي اثـر خلوه
وانتشينا
أي خمره
ملأت هــذي الكؤوسا ضعضعت منا الرؤوسا
أي سكره ..
وانطلقنــا
نقفـز الخطوات قفــزا نغمـز الاعيـن غمــزا
واشتبكنا ...
أي قصه
بينهــا تلــك وبيني علقت بالعيــن عينـي
بعد رقصه ...



زحلة ــ لبنان **رياض معلوف**

بلند حيدري

بقلم عبد الجبار عباس



لم يكن محض صدفة ان يبدأ بلند الحيدري حياته الادبية في (خفقة الطين) ديوانه الاول ، اقرب الى الرومانسية منه الى اي مذهب اخر ، فقد بدأ بلند يكتب الشعر في فترة كادت الرومانسية فيه ، اذا استثنينا تيار الكلاسيكية الجديدة الذي واصل الحفاظ على تقاليد الشعر الموروثة ، ان تطغى على حياتها الادبية .. فترة كان فيها القسط الاعظم من شعر مدرسة الديوان ومدرسة ابولو والمهجر والشابي وعلي محمود طه والاخطل الصغير وابراهيم ناجي خير ممثل للرومانسية التي لم تكن في الفترة الواقعة بين الحربين الاولى والثانية مجرد رغبة ذاتية عابرة ، وانما كانت تعبيرا أصيلا عن مرحلة من حياة مجتمع ، بدليل انها ظلت مسيطرة على روادها الاول حتى اخر لحظة من حياتهم (١) ، وان امتداداتها الفنية تسربت الى الاغنية العربية والفيلم العربي ، وان يكن الطابع الرومانسي فيهما مبتذلا رخيصا ، كما ظهر تأثيرها في الرواية لدى السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله . واذا كان هذا المذهب الفني تعبيرا عن احزان الفرد وحيرته وضياع امانيه في خضم الضغط الاجتماعي والتخلف الحضاري ، فقد كان المجتمع العربي ـ فترة ما بين الحربين ـ يعيش مرحلة الفتوة بكل ابعادها المتمثلة في التهيب من مواجهة الواقع المتخلف والهرب منه الى دنيا المثل والاحلام والطبيعة ، فكان ظهور الرومانسية وشيوعها تمثيلا لقيم تلك المرحلة ، قبل ان تنحدر من كونها ممثلة عصر ودلالة حضارة الى بكائيات شيوخ متصابين وتحنن عاطفي رخيص لئن بدأ ذات يوم من الواقع الاجتماعي فقد انفصل عنه الان الى غير عودة .

اما الجيل التالي .. جيل نازك والسياب والبياتي وبلند فلم يدرك الرومانسية الا في ايامها الاخيرة ، فلم يكن تبنيهم لها في مجاميعهم الشعرية الاولى تمثيلا لمرحلة حضارية عاصروها كما كانت عند جيل ابولو ، لان هذه المرحلة من حياة المجتمع العربي بدأت بالانحسار على اثر انفتاح هذا المجتمع بعد الحرب الثانية على ملامح واقع جديد وتيارات فكرية وفنية جديدة ، وانما كان تبنيهم لها تمثيلا لمرحلة ذاتية كان يمر بها هؤلاء الشعراء الشباب . ويكاد هذه الملاحظة تصدق على جيل الشعراء الشباب لا في العراق فحسب بل وفي الوطن العربي عامة . ولا عجب اذن ان يكون بلند في ديوانه الاول رومانسيا يرتع مع حبيبته على شواطىء الحلم ويرى الحياة أطياف حب ينشر الهوى دنياه عليها .. فقد (طبعت المجموعة الاولى للشاعر حينما كان ذلك في العشرين من عمره الفتي وقربه من فترة المراهقة وقراءة الادب المكشوف كلها ساعد على خلق تلك المجموعة (٢) .

ينطوي (خفقة الطين) على بوادر كثيرة للابداع الفني . على ان من المنطقي ان لا يسلم بلند ، كشاعر مبتدىء من التأثر بكبار الشعراء المحدثين ، فنحن نستطيع ان نتلمس ظل الياس أبي شبكة في غير قصيدة واحدة . ولم يكن الشبه الواضح بين (شمشون) و (سميراميس) محض صدفة واتفاق ، فاعجاب بلند بشعر ابي شبكة وموقفه من الجنس ادى الى تشابه الروح والوزن والقافية في كلا القصيدتين رغم ان قصيدة ابي شبكة بقيت شأن سائر قصائده جارية على النهج العمودي في وضوح الصور والمعاني وجزالة التركيب الى جانب كل مظاهر التجديد والاصالة التي اثرى بها ابو شبكة شعرنا الحديث بينما اضفى بلند على قصيدته طابعا من الغموض والهجس ربما افاده من محمود حسن اسماعيل ، وحرص على عدم فضح صورها فاكثر من الظلال والتضبيب بحكم الزاوية التي نظر منها الى حادثة القصيدة . ورغم ان سذاجة رومانسية واضحة كانت قد اكتنفت شعره آنذاك ، فقد كان يطيب لبلند ان يستعير من صاحب (افاعي الفردوس) تمزقه البودليري فيصرخ :

انا من نار وناري شهوة ... احرقت جسمي وماجت في ضميري

كما افاد منه الانتقال من بحر الى اخر ، وحاكاه في قصيدة (ستبقى) فثمة المخدع والاثام والافعى والنقمة الحمرا و (تعوذي الشيطان من هذه البشرى) . وهكذا فان خفقة الطين شقيق أفاعي فردوس ابي شبكة . (٣)

كذلك تأثر بلند باسلوب ابي ريشة وحاول تقليده في بعض موضوعاته ، فكتب قصيدة (موت شاعر) وهي اخت صغرى لقصيدة ابي ريشة (مصرع فنان) ، كما نستطيع ان نلمح ظلالا من قصيدة (المساء) لايليا ابي ماضي في مثل قول بلند :

كفي التألم واهجعي ... سلمى ازمانك لا يعي
عبثا ترومين الصباح ... وصبح سعدك لا يعي

كما جارى في بعض قصائده تيار الغزل الحسي فقال في قصيدة (النهر الاسود) :

تقلصت أمواجه شهوة ... فكونت نهدا يناجي السماء
كأن احلام الصبا جمدت ... في قدحي لحم ، وكأسي دماء
وانتفض المغرب في حلمني ... نهدين ، بل انشودتي اشتهاء

ولئن دل (خفقة الطين) على امكان التكامل والنضج ووعد بأطيب العطاء ، فقد دل على ضياع شخصية الشاعر الفنية في غمرة التأثر والمحاكاة . ولعلنا لا نجد في هذا التأثر ـ اذا سلمنا بمنطق الاشياء ـ مدعاة لمأخذ او سببا لمعابة ، فهذا التأثر الذي قد يستحيل الى تقليد سنة سار عليها معظم الشعراء في مطالع حياتهم الادبية ، في ما طوي من شعرهم او في ما نشر .

وفي مرحلة (اغاني المدينة الميتة) ودع الشاعر مرحلة المراهقة وما كان يمتد فيها من أحلام ذهبية وما يختفي وراءها من نزق الفتوة ومثلها المرتبطة بعالم الهروب والوهم . ولا شك ان (تغييرات نفسية كثيرة قد حدثت في دخيلة الشاعر خلال هذه السنوات) (٤) . ولكن نتائج هذا التحول العفوي من مرحلة الفتوة الرومانسية الى مرحلة النضج وخبرة

---

(١) راجع مقدمة رجاء النقاش للديوان (مدينة بلا قلب) .
(٢) تطور الفكرة والاسلوب ـ الدكتور داود سلوم .
(٣) دمقس وارجوان ، المرحوم مارون عبود ص ٧٠
(٤) الدكتور داود سلوم ، تطور الفكرة والاسلوب في الشعر العراقي

الواقع لم تكن كل ما يميز المعطيات الاجتماعية والفكرية في اغاني المدينة .. ذلك ان نتائج هذا التحول العفوي تهون في شعر بلند اذا قارناها بنتائج الخبرة الواعية والانفتاح الشخصي على حقيقة مجتمعه وروح عصره وما سرب اليه من تيارات في الحياة والفن ، فالشاعر الحق – وحتى قبل ظهور النظريات الحديثة – هو الذي يحس بمسؤولية نادرة ان عليه ان يصارع اللاوجود ليجبره على ان يمنح وجودا كما يقول ارشيبالد مكليش ، وبانه – كما يقول غوركي – مسؤول عن ان يعرف الاشياء قدر المستطاع ، فبلند شاعر عاش مجتمعه عندما عاش في شعره بأخلاص تجربته الفردية بعد احتكاكها بالواقع وعاني في همومه الخاصة هموم مجتمعه ومشكلاته . ولا شك ان شعر بلند كان يرتبط اوثق ارتباط بنتائج الاحتكاك المباشر بين المجتمع وبين الشاعر كفرد يحيا تلك المرحلة بوعي ومسؤولية فتصدمه عقباتها ويقلقه جمودها ويعذبه تخلفها. ولا بد ان يكون لمجموعة الظروف الموضوعية تأثيرها المباشر واللامباشر على الفنان ، وان كنا نجهل ملابسات ذلك التأثير على وجه التحديد ، فينزع الى استقطاب موقفه الخاص تحت وطأة هذا التأثير الاليم ، فاذا هو لصدقه ووافعيته استقطاب لقيم المرحلة بكاملها من زاوية معينة .

من هذه العلاقة الاكيدة بين الشاعر وطبيعة المرحلة التي عاصرها ينتفي ذلك التصنيف الجائر للادب الى متفائل ومتشائم، اذ ليس محض صدفة ان الادب العظيم هو ذلك الذي لا يتملق القارىء ولا يخضع لمنفعة مباشرة لا يظهر الادب الا من أجل تحقيقها ، وانه يستعصي على هذا التصنيف الذي لا ندري في أي قسمية نضع أدب شكسبير وتشيخوف وهمنغواي وتولستوي والمتنبي وكالدويل وابي حيان وشتاينبك ونجيب محفوظ وغيرهم .

ان تباين المعطيات الفكرية بين شعراء جيل بلند لا ينبغي ان يثنينا عن تلمس الجذور الواقعية التي اثمرت هذا التباين ، ولا ينبغي ان يحول دون التأكيد على أن هذا التباين لم يكن الا وجوها مختلفة لمشكلة واحدة ، هي خلاف الشاعر مع مجتمعه وعذابه بما يرين على حياته من ركود وعقم وتخلف في ظل الحكم الاقطاعي – شبه الاستعماري الذي استشرى فيه الفساد في النفوس وكافة مرافق الحياة الاجتماعية . وكان اكثر الشعراء تفاؤلا يقول :

على عالم نصفه ميت فتحت عيوني واغمضتها

اما عالم بلند فكان ميتا لا يعجز عن رؤية النصف الاخر الحي ، ولكن لاخلاصه العظيم لرؤياه وعمق معاناته وتعذبه بجوانب النقص والتخلف ، فكان النموذج الذي قدمه في شعره هو الاكثر شيوعا في الادب العربي خلال اربعينات هذا القرن . ولا تناقض بين ان يتخذ الشاعر موقفا من الحياة ويقبل الانخراط مرغما في تيار الحياة الاجتماعية وبين ان يكون ادبه متشائما رافضا ، ذلك التناقض الذي توهم الدكتور طه حسين وجوده (٥) ، فالنفس تنزع تلقائيا الى تجنب الالم والاحتيال عليه والتوافق بشكل من الاشكال مع الحياة اليومية ، ولكن ذلك كله لا يستأصل الحزن ولا يميته فهو اذا تراكمت مكبوتاته تفجرت ادبا حزينا يعبر عن الجوانب الاصيلة التي نضطر الى تناسيها في ذهول الحياة الاجتماعية .

ان احساس جيل بلند بهذه المشكلة هو المنطلق الرئيسي الذي تفرعت منه نزعاته الموضوعية ، فشعر الالتزام الاجتماعي وشعر اللذة والانحلال وشعر التصوف والانغلاق الذاتي انما ينزع في مواقفه الاجتماعية والفكرية من نقطة انطلاق واحدة ثم يتشعب بعد ذلك في اطر متباينة الاشكال . ولعلنا لا نخطىء اذا قلنا أن هذه التيارات على ما بينها من تباين كانت – لدى الشعراء المسؤولين – تلتقي في دلالاتها الاجتماعية بما هي حلول مؤقتة للتوتر الناجم عن ثورة الشعراء على ظروفهم . واذا كان من المنطقي أن هذه النزعات المتباينة في اساليبها المتشابهة في اسبابها قد بدأت جذورها ذاتية عند بلند وغيره نتيجة حؤول واقع تلك الفترة المظلمة دون تحقيق امانيهم الشخصية ، فانهما سرعان ما اتصلت – بالاحتكاك والتأمل – بأسبابها الحقيقية وعمقت من رؤيتهم للواقع ، فكان تعبيرهم عن التجارب الفردية تعبيرا مباشرا او غير مباشر عن ظروفهم وثورتهم عليها .

ولدت أغاني المدينة في مرحلة لم يكن يضحك فيها ضحكا نابعا من القلب الا الذين (لا يسألون لم يضحكون) وهؤلاء ما كانوا الا (رواسب وزوائد) كما قالت نازك الملائكة .. مرحلة كان الحزن في ادبها نتيجة طبيعية جدا لقبح واقعها وتخلفه وفساده . ولم تكن (مدينة بلند الميتة قائمة في ذاته المتفخمة) لانها كانت قائمة على الخارطة ، وكان مجتمعها – كما قال احد النقاد – هو كل ما يملأ عين الشاعر وسمعه . وقد كانت القضايا التي طرحتها اغاني المدينة هي ذات القضايا التي كان يعاني منها كل شاعر مسؤول ، ولكن شاعرنا لم يتخذ منها موقفا ايجابيا فعالا ربما لا بسبب عجز ولكن لعدم امكان ذلك في تلك الظروف البشعة . ولذا نزعم ان موقف بلند كان التعبير الاكثر اصالة وواقعية وان لم يكن التعبير الاكثر ضرورة . وما يبدو لنا من شعره لا انتماء هو – في الواقع – انتماء مأزوم يعاني هموم العصر ويطيل فيها التأمل . وما من أديب حق الا كان ملتزما ولا ملتزما في آن ، هو ملتزم بحكم كونه مسؤولا واعيا يحس في نفسه ذلك التوق العارم الى الاحتكاك بالعالم والتعرف عليه وتطويره ، وهو لا ملتزم بحكم نفوره من النفعية المباشرة والتبني الجاهز للاراء الشائعة وميله الى تلك العزلة الخلاقة التي يدعو لها ستيفن سبندر ، والتي تتيح له ان يعي العصر بحرية ويعريه بشجاعة .

كانت النتيجة الاولى لخلاف بلند مع الاخرين ، ذلك الخلاف القائم على الحب والشعور بالمسؤولية ، هي الانغلاق على ذاته المأزومة والانسحاب من مجتمعه الراكد ووعيه الفاجع بعمق الفروق بينه وبين المجتمع ففي احدى قصائده يخاطب (ساعي البريد) وهو رمز اتصاله بالاخرين :

ساعي البريد
ماذا تريد
انا عن الدنيا بمنأى بعيد
أخطأت لا شك فما من جديد
تحمله الارض لهذا الطريد

هذا الانغلاق الاسيان على الذات هو النتيجة الطبيعية لتأكيد بلند المتصل على الفروق العميقة بينه وبين الاخرين فيقول : (ماذا أريد – لم تسألين – عما أريد – أ نا لا أريد – انا لست مثل الاخرين ..) ، وليس هذا التفرد عن الاخرين (حالة نفسية) فحسب ، كما توهمت سلمى خضراء الجيوسي حين ظنت ان للشاعر نفسية خاصة يعيش فيها .. ولكنه (موقف فكري) يمليه شقاء الشاعر بوعيه وسعادة الاخرين بجهلهم :

ستعرفين الدهر في دمعتي وسوف ترثين لهذا القطيع
يسير لا يبصر الا خطى تطوي ربيعا ثم تطوي ربيع

فهل يكون غريبا ان يرفض الشاعر الانسياق البليد في دورة الطاحونة قائلا :

لن ارتمي كالناس في منية ولن يقود الدهر يوما يدي
فالناس ما اقبح آلامهم هذا بلا أمس وذا في غد

ولم يكن القبح في آلام الناس ولكن في قناعة هؤلاء الناس بآلامهم ومصيرهم قناعة هي الموت ان لم تكن ابشع منه :

أعينهم تنبش في ذهنهم عن عظمة اخرى لجوع جديد

وهو في سخريته من فتاته انما يسخر من الناس جميعا ، لانها مثلهم جهلت مداه ومرت كالدنيا تراه ولا تراه ، فيجعل من هذه الفتاة رمزا لهم ، ويؤكد هذا الاختلاف عن طريق مخاطبتها او محاورتها :

أنت يا من تحلمين الان ماذا تحلمين
بالدروب الزرق ، بالغابة ،
بالموت مع الكون الذي لا تفهمين

---

(٥) في كتابه : من ادبنا المعاصر ، وفي مقدمته لكتاب (الوان من القصة المصرية) .

ورغم ان بامكاننا ان نحلل موقف الشاعر من الاخرين على ضوء ما تراه الوجودية ، الا اننا لا نستطيع الزعم بأن بلند كان يعمد الى نقل الافكار الفلسفية الى صور شعرية ، او ان الفروق منتفية بين موقف الوجودي من الاخرين وموقف شاعرنا منهم ، فلكي أحيل الاخر الى شيء او يحيلني هو الى شيء ولكي يرفض احد الجانبين الانخراط في مهزلة العلاقات الاجتماعية ، فلا بد ان تتوفر لدى الطرفين درجة من الوعي الفلسفي ، بينما نلحظ في شعر بلند بعد الاخرين عن هذا الموقف الذي يلتزمه الشاعر دون ان يعيه الاخرون او يحسوا به . ان قصيدة مثل : (كاليغولا) قد تقدم لنا موقف الشاعر من الاخرين في حال العزلة والانفصام حتى في لحظات الاتصال البدني :

أأسكت ان بقلبي قي
وان هوانا ممل
هنا رغم هذا السرير الصغير
سيرقد بيني وبينك ظل

او كما تدل على ذلك قصيدة (اوديب) الصارخ : (مهجور كالليل أنا ــ كالصمت انا مهجور ...)

ومع ذلك يبدو ان عزلة الفرد عن الاخرين في شعر بلند تخضع لمسببات اجتماعية أكثر من خضوعها لفلسفة فكرية ، وان ثمة اسبابا ــ سياسية على وجه التحديد ــ هي التي تشكك الانسان في الانسان وبعزله عنه . وغربة الشاعر عن الاخرين ــ في مثل هذا الظرف ــ سببها انه يعلم ما هم فيه ولا يعلمون ما هو فيه على حد تعبير ابي حيان : (كنا اثنين ــ عينان تمران بعينين ــ وبلا حب ــ وبلا بغض ــ وكبعض الناس نمر ببعض ...)

فاذا ما هدأت ثورته على الاخرين بعد تنفيسه عنها بكشف الجانب المضيء من علاقته بهم ، فاذا هو لا يكن لهم غير الحب ، واذا السراب عنده (سماء) والناس (كواكب) وان تكن هذه الكواكب قد ارتضت ان تكون (دون نور) ، واذا به بعد ان نفض يده من الحياة ، او هكذا خيل اليه ، ينصح صديقه ان يبحث عن دنيا جديدة فلم تزل في الارض احلام سعيدة ، ويتقمص شخصية بروميثيوس رمز التضحية ونكران الذات والفداء المعذب :

لي مثل الناس صوتي
لي مثل الناس حسي وظنوني
اتركيني
أنا للناس والموت الذي ينهش صدري

لكأنه يردد مع كامو : انني مشمئز من العالم الذي اعيش فيه ، ولكنني اشعر بأنني متضامن مع الناس الذين يتعذبون فيه ، ولهذا يحس الشاعر في نفسه تلك الرغبة العظيمة في تبني هموم الاخرين والتوغل في عالمهم :

أريد ان اغور في شوارع مزدحمه
حكاية او غنوة او ملحمه
أريد ان اسأل من يحلم عن احلامه
أريد ان اسأل من يألم عن آلامه
أريد ان اوقظ دنيا مظلمه
أهتز مصباحا هنا هناك
ملء نوره منى
تنير ربوة ومنحنى

لكنها كانت مجرد رغبة تخفق دون ان تتيح لها الظروف أن تتحقق، فيعمد الشاعر الى تضخيم عالمه الذاتي تضخيما خيل اليه انه يغنيه عن الناس وعالمهم الزائف ، فعالمه الجديد ــ كما يراه ــ عالم شامخ الذرى أرفع من الوجود واسمى من عواطف الناس لا يأسره الليل ولا تسمو لدنياه الخطوب :

وتحسست ملء ذاتي عملاقا تهاوت عواطف الناس دونه
مر بالفجر فاستهان ذراه ورأى فجره فداس جبينه
ينسج الصمت في جوانب نفسي من خطاه الطويلة المسكونه

عالما شامخ الذرى يتأبى ان يعري نفسه حكاية طينه
ثم أنت سترجعين خطوطا شاء حسي الا تكون وسيمه

ولكن هذا العملاق الرافض لا يملك الا الاعتراف بأن هذا التضخيم اللامجدي ليس الا اسلوبا تنزع اليه ذاته للقناعة بعزلتها ، وهو لا يملك الا الاعتراف بالواقع :

واستفاق الزمان في مدفن الظل فضاعت احلامي المجنونه
كان صمت وكان ثمة حس واستحالات هداة ملعونه
ثم ماذا ؟ وصوتها .. يتحدى كبريائي ومدفني وسكونه

وهو بأمس الحاجة الى المرأة التي مسخها في لحظة غضبه :

هنا بجنب المدفأه
احلم ان تحلم بي امرأه
احلم ان ادفن في صدرها
سرا فلا تسخر من سرها

والا فأي جدوى في التشبث بهذا العالم الوهمي الذي خلقه لنفسه وقد تفتحت بصيرته على افلاس القيم وانهيار المثل ، وأي معنى لتضخيم هذا العالم وقد صدمه وعيه بعبثية الوجود ؟ فليكن التمرد اذن هو اسلوبه في مواجهة العالم :

فهوى على الدنيا يريق بها التمرد والسموم
ويصيب في خلجاتها نوح العواصف والغيوم
لم يرحم القمري وهو يئن فوق يد الكلوم
يستعطف الريح الهصور ويشتكي الليل الظلوم
وبناظريه تأمل دام تقطره الهموم

ولم لا ينزع الى التمرد وقد ادرك أن حياته عبث في عبث ، وايقن ان لا جدوى من السؤال ولا قيمة حقيقية للاشياء :

لن أسأل الفجر اذا مر بي والليل ان غمغم في مرقدي
عما سيبقي النور من قصتي وكم سيمحو الليل من مشهدي
هذي يدي نفضت منها غدي ومولدي الراسف بين القيود
فليحلم النسر بأمواته ولتحلم الموتى بسر الخلود

بات شعار بلند (وهان فما أبالي بالرزايا) وادرك حين وضع اصبعه على الجرح العجيب ان وجوده لا يحمل تبريرا وان رحلته المعذبة مفضية الى العدم ، فلا اقل من ان يكون هو سيد وجوده والمسؤول عن حياته . ولا قيمة للمثل المسبقة المفروضة عليه :

صرت كالموت عابثا اتنزى حيثما شئت ضحكة ملعونه

وما دام الشاعر من الكون عنصر لازم ، فلا حقيقة لهذا الكون الا في ذاته ، وان وجوده الفردي هو الذي يحدد ماهية الاشياء فلا قيمة لها الا من خلال وجوده ، اذ ليس ثمة ــ كما يقول سارتر ــ غير الكون الانساني، كون الذاتية الانسانية :

أعيش في موتي وأقتات من سري الذي كان فكان الوجود

. . . .

وتسمرت في سكينة نفسي فاذا الارض كلها في سكينه

ولكن معاناته وادراكه الفاجع لعبثية الوجود لا يحول دون مواصلة الصراع ، فهو يرفض الانتحار كحل للعبث الابدي ، كما رفضه كامو في (اسطورة سيزيف) لان الانتحار - كما يقول حليم بركات في (ستة ايام) رفض عابر بينما الحياة رفض دائم . لقد تملكه ذلك الاعتزاز بأن يتحمل الواقع :

واظل ازحف في الصراع
يهوى الشراع
وتموت في جنبي ذراع
واكاد اومىء بالوداع

. . . .

واظل ازحف في الصراع

ولكن الشاعر يدرك وقد ارتضى ان تكون عزلته حلا مؤقتا لخلافه مع الاخرين وتنازعه مع حقائق المصير ورغم ما انتهى اليه من ايمان بالعبث والتمرد ، ان وعيه بعمق جراحه لا يمكن ان يمحي بمجرد عزلته،

فاذا بصمته الدامي يستقطب عناصر المأساة ، واذا به يقول :

أيه كم من عالم في صمتي الدامي يموت
كم امان في طريق الوهم اعياها السكوت
كم شفاه في دمي اطبقها اليأس المفيت

فالعبث والتمرد والعزلة نتائج اوفت اليها التجربة عند بلند ، ولكنها نتائج لا تعفي على جذور التجربة ولا تنهيها ، فهو عندما يقول :

ولتبق في الافق البعيد
تلك الدروب كما تريد
ففدا ستبعث من جديد
اما انا
فلقد تعبت وها هنا
سأنام لا اهفو ولا تهفو مني

لا ينبغي ان يخدعنا تأكيده على ذاتية تجربته حتى لو استبد به الفضب الى حد ان يقول : (لا تلق مرساة ـ لا تبذر بذرة ـ من يدري ـ قد نرحل قبل الفجر) ، فليس هذا التخلي عن العالم ـ كما لاحظنا ـ الا حيلة لا واعية يتخفف بها من حدة احساسه بعذاب الارتباط بالعالم ... وهي دليل على ارتباطه به ، وهيهات ، فلئن بدأت تجربته ذاتية كأن يتساءل :

من أمسي ماذا صنت في قلبي
الا رؤى امسي
تسخر من نفسي
وفي غد سينتهي دربي
في عالم منسي (٦)

قد نزعت ـ فيما بعد ـ الى الشمول الانساني وشارفت أبعد الآفاق وارحبها (٧) .

ومن هذا الالتقاء الاصيل بين الذاتية والموضوعية في تجربة بلند ، وفي هذا السمو بها من الانانية الفردية الى الانسانية تبسط الهموم الميتافيزيقية ظلالها في شعره . ولم تكن معاناة الشاعر لتلك الهموم الا نتيجة اخرى من نتائج الانسحاب من المجتمع ، فان المشكلات الميتافيزيقية تظل مكبوتة في اعماق اللاوعي ما ظل الانسان قانعا بقيم مجتمعه راضيا بمصيره حتى اذا اختلف معه وارتد الى ذاته عاجزا عن ردم الهوة بين وعيه الفاجع وجهل الاخرين الطفولي برزت تلك المشكلات من مكامنها . ولكن ثقافة بلند الفلسفية اكسبت تلك المشكلات في شعره طابعا من العمق والاصالة واقصتها عن الوعظية المستسلمة التي انطبع بها تناول بعض الشعراء الاقدمين لها ، فالزمن بما هو قضية فلسفية يحظى من تفكيره باهتمام قل نظيره في الشعر العربي اذا استثنينا لمحات في الشعر الجاهلي (٨) كانت ستثري ادبنا القديم لو قدر الشاعر الجاهلي ان يعمق من معاناته لها لو توفرت له اسباب الحياة اليومية القاسية ، واذا استثنينا شذرات في الادب العباسي لم تكن الاعتبارات الفكرية تسمح باكثر منها كانت قد تبلورت في شعر المعري . فاحساس بلند بالزمن ـ كما يقول نجيب المانع ـ قهري متسلط يمد اصبعه ليبسهم في كل صورة ترسم . وايمان الشاعر بحدة التناقض بينه وبين الاخرين يظهر هنا مرة اخرى اذ يرسم لنا صورة لهذا التناقض :

ولكم سيحملك الخيال فتحلمين
لكن هناك ، هناك في العبث الذي لا تدركين
ستظل ساعتك الانيقه
تلهو باغنية عتيقه
ولا ترى ما تبصرين

واذ لا يتناسى الاخرون الزمن فانهم سيقنعون بالتلاشي في طريق ما ، اما ثورة بلند على هذا التلاشي فتدفعه الى ان يوغل في الزمان ، فالزمن عند بلند يتربص له في كل طريق ، لانه واع به لا ينساه :

وتلاشيت في الطريق ولكن كل هذي الدروب تقفو مصيري

ولكن يقظة بلند ووعيه لا يفنيانه عن الزمن المنسل شيئا ، فلعل الجهل بالزمن خير من الوعي ، وما دام الانسان لا يملك ازاء مروره مهربا ، فان الوعي والجهل ليلتقيان في النهاية عند الخاتمة المفجعة اذ تموت حتى الرؤى ويمحي النور الا ضباب هذا السر المغلق ودقات قلب الساعة ، ناعية الزمن ، تلك العجوز التي لا تموت . واذ يتحسس بلند زحف (الشيبة البيضاء) في نفسه لا يفرق في حمرة الخيام وخدره ، ولا يركن الى استسلام صوفي ، ولكنه قد يعمد الى العودة للماضي حيث براءة الطفولة ونعيم الاحلام :

ها هنا كم شيد الطفل امانيه رمالا
وتلالا من تراب
ها هنا كم جئت والامس فتى غض الرغاب
فتفنيت بعينيك ، بحبي ، بشبابي

وفي قصيدة (ها أنت) هذه المقارنة الآسرة بين عالم اليوم وعالم الامس :

بالامس اذ كنا صغار
كم كانت الدنيا صغيره
هل تذكرين
تلك الحكايات الطويلة عن أميره
كانت تصر تصر ان تبقى كدنيانا صغيره

وحتى هذه العودة الى الماضي تتلبس بوعي الشاعر فتبرز لاجدادها ، فبلند هنا ليس رومانسيا يخدعنا عن نفسه فيجعل من ماضيه جنة وصباه فردوسا ، فلعل طفولة بلند لم تكن خلوا من الجدب وماضيه بمنجى من العقم ، فاذ يتذكر الشاعر تلال التراب والاميرة الصغيرة فهو يتذكر ايضا ان لون السماء كان داء ، وداره مخيفة كالوباء ، ويتذكر النساء التافهات والعيون المتجمدات بلا بريق ، والدروب المعتمات الضريرة ، وضحك السكارى المرير ، وهيهات ! فبلند لا يرتضي عوالم الوهم وانه ليظل يسأل : اتظل تخدعنا الحياة .. انظل نفرق في الظلال ... وتلتقي هذه الاسئلة وتتفاعل وتثمر قصائد ثورة وتمرد اوفى بها بلند الى ذروة سامقة من ذرى الشعر الحديث .

***

في (جئتم مع الفجر) الذي صدر بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ انتقل الشاعر الى الالتزام الصريح لقضايا الاخرين بعد اضطراره الى الفياب الظاهري عنها . وفي هذا التحول ما يؤيد ما سبق ان قلناه من ان اختلافه مع الاخرين وانسحابه من المجتمع كانا بسبب حب وشعور بالمسؤولية ، بدليل أن تفيرا كبيرا وقع في هذا المجتمع كان لا بد ان يترك آثاره في الشاعر فيحوله من التشاؤم والانفلاق الذاتي المأزوم الى التفاؤل والالتزام الاجتماعي . ولئن ظلت الاوضاع العامة هي هي لم تتفير تفيرا كليا ، فان قيام الثورة هو الذي حول نظرة الشاعر الى هذه الاوضاع من جانبها المظلم الى جانبها المضيء وبدل زاوية رؤياه الى الواقع الاجتماعي ، فكان هذا الديوان هو الثمرة الطبيعية للصراع الطويل بين النصف الحي والنصف الميت في مدينة بلند التي اطرحت عنها اكفان الموت وقامت تبني وجودها الجديد .

على ان قيام الثورة لا يعني ـ بطبيعة الحال ـ ان يتفير التركيب النفسي للشاعر بين ليلة وضحاها فينبذ حزنه وتشاؤمه ، بل ان ظلال (اغاني المدينة) السوداء لا زالت تنبسط هنا وهناك ، تلمس هذا في تأكيده على الواقع المرير الذي عاشه العراق قبل ١٤ تموز :

جئتم وكنا هنا
نقتل في صمت ولا ندري
أيصلب الانسان
أتحرق النيران
بيوتنا .. صفارنا

ـ التتمة على الصفحة ١٥٧ ـ

---

(٦) الاديب ـ فبراير ١٩٥٤
(٧) راجع على سبيل المثال قصيدته العظيمة : (في الليل) .
(٨) راجع مقدمة ادونيس لديوان الشعر العربي .

مذكرات طفل عاشق

١ —

حلوة الهمس التي منذ الصغر
علمتني لعبة النار ، وواراها السفر
همست لي مرة : أنت حزين ؟
قلت : كلا ، وضحكنا بعض حين
وافترقنا حيث ظل الليل في الدرب انتشر .
انني اجهل ما زلت لماذا تبتسم
ثم تمضي دون ان تجتث ما يخطف قلبي من ألم
كان حبي امتعا
ان ارى في وجهها من اجل حبي ادمعا
ثم ماذا ؟ سافرت ، ودعها الاهل وعادوا أجمعا
وأنا احسستها وحشية عند الرحيل .
عدت بي كره الى الميناء والشط المغطى بالنخيل .

***

لم تنم عيناي ، طول الليل مبحوح الحنين
لم تنم ، والالتياع
غام في الابعاد حينا بعد حين
لم تنم ، كان الوداع
يملأ الحلق مراره
كنت منزوف العباره
اخفت الامواج اوتاد السفينه
هي ذي النفس الحزينه
تدفع الاقدام دفعا في الطريق
هو ذا الطفل الذي يفصله عن امه نهر عميق .

٢ —

وقع اقدام الصباح
وانا في الشارع النائي أسير
مثل صوت مستجير
ضاع في عرس الرياح
ذلك البيت ازدهر بين الشبابيك المطله
أترى ادخل بيتا دون ان اعرف اهله ؟
انني اعرف في البيت هنا سيدة اجمل من اي فتاة
جئتها من غير وعد ، أترى كف الحياة
تمنح الصخرة فله ؟
انني سمرت ظلي
يا ابنة النور أطلي
اتكونين عن البيت بعيده ؟
مع ضوء الشمس غنى طائر القلب نشيده
قبل لحظات تعالى جرس الباب مرنا
ملء اثوابي أشواق احالت ضربات القلب لحنا
دون جدوى ، انا ماض ، سأعود
في صباح الغد من غير وعود .
وأتيت الغد من غير وعود
ثم غازلت السراب
دون ان احظى برد او جواب .

٣ —

شارع الضوء هنا يحمل ذكرى
نبتت في خاطري
زهرة فجرية الالوان ، سكرى
زقزقت في ناظري .
جارتي الحسناء تلك العابره
كم تحدثت طويلا معها عند الاماسي الغابره ؟
لم نكن نتبس حرفا عن هوانا
فأنا بعد صبي ، انها تكبرني ، ماذا أقول ؟
هل لنا غير حديث الاهل والبيت اذا درنا لسانا ؟
حائط منفطر القلب يحول .

***

كان يرسو شارع الضوء هنا
وأنا كالظل اعدو بين أظلال المساء
لم يكن يبهرني عطر النساء
وتصاوير نجوم السينما
والمقاهي ، وهي تحوي بينها ما فتنا
مرسلات نغما اثر نغم
كنت احيى حلما
وانا في يقظتي أمشي ، فما معنى الحلم ؟

٤ —

انا أهوى امرأة تنبض سحرا
وانا بعد صغير
وان رأسي غارق فيها كطير تاه في يوم مطير
ها هي الافكار تترى
زوجها يكبرها جسما وعمرا
لم تلد طفو له ، يا خيبة العرس المرير
هو كهل وهي كالغصن النضير .
أستعيد الآن ما فات ومرا
صورة ، وجها ، كلاما ، وحنينا
هي أم لا ؟ لم يكن هجسي يقينا

وهي تمشي في ضواحي شارع الضوء حنينا
تملأ الشارع عطرا
لم اقل الا لمـــامـــا
لم اقل الا : سلاما
وحياتي مد بالماء الجبينا .
نظرت في وجهي الذاوي ، احسست انني ما زلت طفلا
كنت ادري انني ما زلت طفلا
قدر ما اهجس في الاعماق مني رجلا مثل الرجال
كنت أخشى ان تناديني : تعال
كنت أخشى ان تناديني
ولا أحسن قولا
كنت اخشى ان تناديني
ولا أحسن شكلا .

٥ –

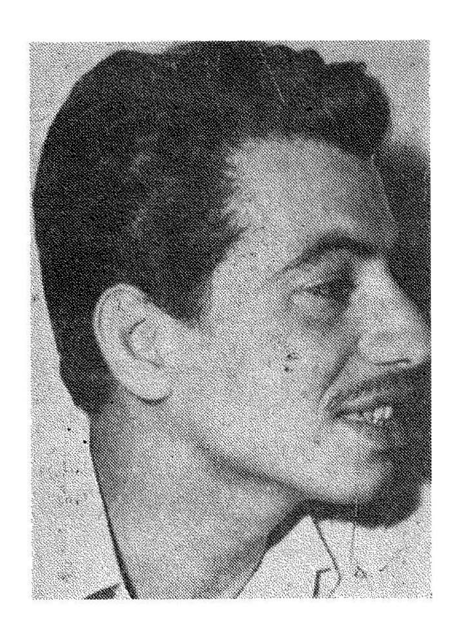
(ويحكم
لا تقتلوا الاطفال في لعبة نار)
احرف ذات نغم
كتبتها بالفحم
يد طفل في الجدار
يا ترى من علم الطفل الغناء
واجتذاب الناس للدرب المضاء ؟
يا ترى من علم الطفل البريء
أن يضيء ؟
ابــن مــن ؟
هذه الزهرة من ارض الوطن
وجهه هل مستطيل أم مدور ؟
والعيون
من الى اللغز هداها فتفسر ؟
يا لطفل مثل نبع في صحارانا تفجر
بعد عقم في الزمن
يا لها من احرف مشتبكات كالغصون
يالوشم لاح في زند الجدار
صورة تجمع اهل الارض في ازهى اطار ...
وكلام وكلام
كله صار يقول : الطفل عنوان السلام
غير ان الجارة الحسناء لم تحفل باعمالي الجسام
حينما خبرتها ذات مساء
انني من مد ذاك الضوء في هذا الظلام
دهشت ، ثم توارت في الخباء
فلقد صرت صبيا تستحي منه النساء .

٦ –

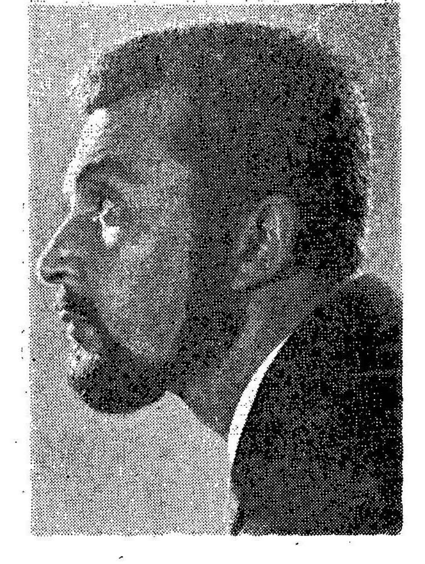
لست من كان دم الاطفال يمشي فيه ورديا عييا
حين يلقى واحده
منبئا ان وراء الجلد انسانا حييا
فلقد كنت صغيرا ثم اصبحت صبيا
وعرفت القاعده
وتعلمت الاصول
في التقاء اثنين ما بينهما طال الفراق
وامتزاج الهمس بالانات ساعات العناق .
انني اتقنت ما يتقنه كل الفحول
غير ان المرأة الحلوة واراها الزمان
لم أسل عنها احتواها اي مأوى ومكان .
ويود الناس لو ترجع ازمان الطفوله
وأنا امقتها ، تذكارها في وجهه اقفل بابي
راكبا كي لا اراها ألف حيله
انها منبت صبار عليه اقتت اوقات عذابي .

٧ –

كم يمض الجرح احسوسة من عانى الكهوله
بصبــاه
حيث يحيى خشبا يطفو على وجه المياه
ويرى في اول العمر ذبوله ؟
كان هذا البحر في مقدوره اطفاء نيران شراع تاه فيه
قبل ان يفترس الطاعون في ظل نهار مبحريه
جارتي ما كنت أهديها الى شمس الحقيقه
كل انسان له الحق ليختار طريقه
غير ان اللعب بالنيران يؤذي لاعبيه .



بغـداد **موسى النقدي**



بروكروستيس وثيسيوس ..
أو الشعر العمودي والشعر الحرّ !

بقلم نور الدين صمّود

« ان تقديس القديم من طبيعة الشيوخ .. ومـا افسد الادب العربي الانسج نوابغه على نول واحد »

مارون عبود

بروكروستيس PROCRUSTES ابـن بوسيدون ، عملاق عجيب يلقب في الاساطير اليونانية (بالمـداد) اذ (كان يتظاهر ... باكرامه الغرباء الذين يمرون به ، فـاذا ما دخلوا بيته دعاهم الى الاستراحة فوق سرير حديدي . فان كانوا اطول من السرير قطع سيقانهم حتى يكونوا بطول الفراش وان كانوا اقصر منه جدا مدهم حتـى يصيروا بطوله ، فخلص « ثيسيوس » العالم والمسافرين منه بأن قدم اليه جرعة من دوائه .) (١)

ما اشبه شعراء الطريقـة التقليدية (العمودية) بشخصية (المداد) وما اشبه « الاشطر » المتساوية ذات التفعيلات المعينة في البيت الشعري التقليدي بسرير ذلك المداد بروكروستيس .

لا ريب ان بعض المسافرين كانت اجسامهم تساوي سرير ذلك المداد العملاق ، ولكن هناك مجموعة منهم تتجاوز اجسامهم طول ذلك السرير ، وهناك مجموعة اخرى تقصر اجسامهم عن طوله ، فتقطع اطراف أرجل الطوال وتمدد اجسام القصار فيشوهون جميعا لا لعيب في الاجسام بل لان السرير جامد لا يقبل الامتداد ولا الانقباض .

ولا ريب كذلك ان بعض المعاني التي تخطر للشاعر تكون مساوية لعدد التفعيلات المعينة ، ولكن كثيرا مـن المعاني تكون اطول من عدد التفعيلات ، وكثيرا مـن المعاني ايضا تأتي اقصر من عـدد التفعيلات المعينة فـي البيت التقليدي فيضطر الشاعر الى تمديدها حتى تساوي عـدد التفعيلات المعينة كما يضطر الى قطع المعاني الطويلة لنفس الغرض .

فاذا قال شاعر تقليدي قصيدة على بحـر البسيط مثلا المتنوع التفعيلات والذي هو بهذا الشكل :

مستفعلـن فاعلـن مستفعلن فاعلـن
مستفعلن فاعلـن مستفعلن فاعلـن

فان المعاني التـي يريـد نظمها يجب ان تخضع خضوعا تاما الـى هـذه الحركات والسكونات الموجودة في هذا الميزان ويجب ان تخضع كذلك الى هذا الطـول بحيث لا تتجاوزه ولا تقصر عنه الا بالمقدار الذي يسمح بـه علم العروض من زحاف او علة ، واذا كان الشاعر ملتزمـا لهذا الطول فانه مضطر الى القيام بـدور بروكروستيس تجاه ضيوفه ، فيقتضب منها تارة ويمددها تـارة اخرى اما لانها تجاوزت عدد التفعيلات او لانها قصرت عنها .

واليك هذه الابيات على بحر البسيط الذي سبق ان ذكرت تفعيلاته :

للموج مـن تحتهـا **زار وزمجرة**
والافق مـن حولها **فوضى وضوضاء**

اضفى عليها الردى ظلا .. فما برحت
يـؤوده **نصب** منهـا **واعيـاء**

وذاك منها حطام البغي قـد نثرت
عـلى العدى منـه **اجزاء واشلاء**

وبالاساطير مـن طيـات عزلتهـا
يكـاد ينطـق **الهام وايحـاء** (١)

فالزأر والزمجرة كلاهما يدل علـى صوت الاسـد ، والنصب والاعياء كلاهما بمعنى التعب ، والالهام والايحـاء شيء واحد ، واذا كان هناك فرق بسيط بيـن الفوضى والضوضاء او بين الاجزاء والاشلاء فلا اعتقد ان هـذا الفرق واضح في اذهان القراء بل وحتى في ذهن الشاعر نفسه ، وانما جاءت تلـك المرادفات جميعـا للتلفيق وليساوي المعنى التفعيلات المعينة في البيت ، او قـل لتسديد فراغ معين يعرف باسم الوزن التقليدي .

قد يقول البعض ان الشاعر صاحب الابيات السابقة غير مشهور وهـو بالتالي غيـر مجيد فاضطرتـه التفعيلات الى سد الفراغ بالمترادفات ولكن هـا هـو امير

---

(١) معجم الاعلام ـ في اساطير اليونانية والرومانية ـ ترجمة امين سلامة ص ٩٨ ـ و ١٠٩

(١) من قصيدة لمحمد محمود زيتون ـ مجلة الرسالة ١٨ ـ ١٠ ـ ١٩٦٤ .

الشعراء احمد شوقي يضطر الى هذا التمديد فيقول على نفس ذلك البحر :

يا لائمي في هواه ــ **والهوى قدر** ــ

لو شفك الوجد لم **تعذل** ولم **تلم**

ولو لم يكن شوقي مقيدا بقالب معين لاكتفى بالقول او باللوم اذ لا فرق بينهما في المعنى ولكنه كان مضطرا الى سد ذلك الفراغ فقام بدور بروكروستيس ومدد البيت حتى افسده ، اضف الى ذلك ان الصدر لم يستقم له الا بجملة اعتراضية لادخل بها في معنى البيت وهي قوله : (والهوى قدر) ولو لم يكن الشاعر مقيدا بالوزن والطول المضبوط لقال :

يا لائمي في هواه ، لو شفك الوجد لم تلم

ولنترك شوقي وغيره من المحدثين ولنقفز الى العصر العباسي ولنقرأ هذا البيت للبحتري :

بودي لو **يهوى** العذول **ويعشق**

فيعلم اسباب الهوى كيف تعلق

« فيهوى » و « يعشق » سواء في المعنى ولم يأت بها الشاعر الا لتسديد فراغ تقتضيه التفعيلات .

وهذا جرير وهو من العهد الاموي يقول في مطلع قصيدة على بحر الوافر :

اقلي **اللوم** ــ عاذل ــ **والعتابا**

وقولي ان اصبت لقد اصابا

فاللوم والعتاب شيء واحد ولكن جريرا اضطر الى هذا الازدواج ليستقيم له الوزن وليملأ فراغا يساوي عددا معينا من التفعيلات .

ويقول ابن محلم ملفقا بيته بجملة اعتراضية ، والبيت على بحر السريع :

ان الثمانين ــ وبلغتها ــ قد احوجت سمعي الى ترجمان

ولو اقتصر الشاعر على المعنى الذي يريد قوله لاتى البيت مبتورا ناقص الوزن اذ انه خاضع لتفعيلات معينة ، ولكنه اضطر الى ان يدعو للسامع بان يبلغ الثمانين من العمر ، وهي التي احوجت سمعه الى ترجمان ــ ولست ادري اذا كان هذا الدعاء للسامع ام عليه ، فمدد بذلك الدعاء ، كلامه ليساوي عدد تفعيلات البحر .

اما زهير بن ابي سلمى فقد قصر معنى بيته عن عدد تفعيلات بحر الطويل الذي وضع عليه معلقته حيث قال :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا ــ لا ابالك ــ يسأم

فاضطر الى ان يدعو على القارىء والسامع بان يفقد اباه لا لشيء الا لانه يريد تسديد فراغ في التفعيلات (سامح الله شاعرنا الحكيم بل سامح الله القيود العروضية الموروثة المجحفة) .

واذا كان بن محلم قد دعا للسامع ببلوغ الثمانين من العمر ، وزهير قد دعا على السامع بان يفقد اباه لا لشيء الا لتسديد الفراغ الذي تقتضيه التفعيلات المعينة ، فهناك بعض المتشاعرين قد قاموا بتمديدات مضحكة من اهمها

هذان البيتان من ارجوزة حاول فيها صاحبها ان يضع (متنا جغرافيا) على نمط المتون النحوية والفقهية وغيرها من كافة العلوم كالفية بن مالك ومتن ابن عاشر واشباههما.

قال هذا الناظم في ضبط حدود افريقيا : (1)

تحد افريقيا من الشمال

بتونس ، يا عالما بحالي

كذا يحدها من الجنوب

رأس الرجا ــ يا غافر الذنوب

وبديهي ان جملتي : (يا عالما بحالي) و (يا غافر الذنوب) في نهاية البيت الاول والثاني لا صلة لهما بمعنى البيتين ولا تضيفان حدا من حدود افريقيا من اي جهة من جهاتها . بل هما جملتان فضوليتان تثيران الضحك والسخرية ، كالسخرية التي تثيرها فينا رؤية ثوب اسود مثلا قصر عن جسم صاحبه فاضاف الى اسفله قطعة بيضاء فكان مدعاة للاضحاك .

وقد نبه القدماء الى هذه التلفيقات لسد الفراغ ، قال ابو هلال العسكري المتوفي سنة ٣٩٠ في كتاب الصناعتين (« ومن رديء التشبيه قول ابي العيال :

ذكرت اخي فعاودني صداع الرأس والوصب

فذكر الصداع مع الرأس فضل (اي زائد) لان الصداع لا يكون في الرجل ولا في غيرها من الاعضاء ، وفيه وجه اخر من العيب وهو ان الذاكر لما قد فات من محبوب يوصف بألم القلب واحتراقه لا بالصداع ») .

وقال بن رشيق القيرواني المتوفي سنة ٤٦٣ هـ في (العمدة) عن هذا البيت مثلما قال ابو هلال ، وينتقد ابو هلال هذا البيت :

الا حبذا **هند** وارض بها **هند**

وهند اتى من دونها **النأي والبعد**

قائلا : (فقوله النأي ، بعد « البعد » فضل ، وان كان قد جاء من هذا الجنس في كلامهم كثير ، والبيت في نفسه بارد » وليت ابا هلال نبه على تكرار اسم هند ثلاث مرات لتسديد فراغ يقتضيه الوزن .

وقد عقد ابن رشيق في عمدته بابا في (الحشو وفضول الكلام) قال فيه (وسماه قوم **« الاتكاء »** وذلك ان يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد معنى وانما ادخله الشاعر لاقامة الوزن ... وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة في حسنه وتقوية لمعناه ...) وهذا لا غبار عليه ، ولكن ابن رشيق يعقد هذا الباب لينتقد (ما لا حاجة اليه ولا منفعة كقول ابي صفوان الاسدي يذكر بازيا :

ترى الطير والوحش من **خوفه** حواجز **منه** اذا ما اغتدى

فقوله (منه) **بعد** قوله (من خوفه) حشو لا فائدة فيه ولا معنى له ، وكذلك قول ابي تمام يصف قصيدة :

---

(1) البيتان من منظومة تنسب لشوقي ومطلعها :

افريقيا جزء من الوجود في شكلها اشبه بالعنقود

خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى
والليل اسود حالك الجلباب

فقوله (الدجى) حشو لان في القسيم الثاني ما يدل عليه من زيادة استعارتين مليحتين فان لم يكن في القسيم الاول حشو كان القسيم الثاني باسره فضلة)

« وقال زيد الخيل يخاطب كعب بن زهير :

يقول **أرى زيدا** وقد كان معدما
اراه لعمري قد تمول واقتنى

فقوله (اراه لعمري) حشو واستراحة يستغني عنها بقوله (ارى زيدا) »

« ومما يكثر به حشو الكلام : اضحى وبات وظل وغدا وقد ويوما واشباهها وكان ابو تمام يأتي بها ، ويكره للشاعر استعمال « ذا ، وذي ، والذي ، وهو ، وهذا وهذى) وكان ابو الطيب المتنبي مولعا بها مكثرا منها في شعره ، حتى حمله حبه فيها على استعمال الشاذ وركوب الضرورة في قوله :

لو لم تكن **ذا** الورى **اللذ** منك **هو**
عقمت بمولد نسلها حواء

وانشد بعض العلماء قول قيس بن الخطيم :

قضى لها **الله** حين صورها **الخالق** ان لا يكنها سدف والاتكاء ... هو قول الشاعر (صورها الخالق) لان اسم الله تعالى قد تقدم .

وجدت الحذاق يعيبون قول ابن الحدادية :

ان الفؤاد قد امسى هائما كلفا
قد شفه ذكر سلمى اليوم فانتكسا

لحشوه **بقد** في موضعين من البيت ثم « بأمسى » و « باليوم » على تناقضهما » .

ولم يسلم حتى ابن رشيق نفسه من هذا الحشو بتكرار المعنى الواحد بلفظتين كقوله :

وملنا **لتقبيل** الثغور **ولثمها**
كمثل جنوح الطير يلتقط الحبا

وهل اللثم غير التقبيل ... ؟!

هكذا كان يفعل العملاق المداد « بروكروستيس » بضيوفه القصار الذين تكون اجسامهم اقل من طول السرير ... فيشوههم .

واذا كنا رأينا في النماذج السابقة ان بعض الشعراء العموديين قد مددوا كلامهم بشتى الوسائل ليسدوا الفراغ الذي يفرضه عدد التفعيلات المعينة في البيت التقليدي فان شعراء الطريقة التقليدية قد « قطعوا » بعض ما يريدون ان يقولوه لنفس السبب . وساكتفي بأبيات فيها قطع ظاهر بغيض ليس له من مبرر الا ان الوزن قد ضاق عن المعنى الذي يريد ان يقوله الشاعر ـ ان جاز لنا ان نسمي هذا مبررا .

يقول طانيوس عبده على بحر الكامل :

القى مسدسه الخؤون وقال : مت
اني سأذهب راضيا فاذهب الى ..

ولا يمكن لاحد ان يعرف الى اين يريده ان يذهب ، لولا ذلك الشرح المطول الذي يقول فيه : اي اذهب الى حيث القت رحلها ام قشعم . وما اقل من يعرف من هي « ام قشعم » ، ولا اين القت رحلها ، ولولا اننا نعرف ان هذه الجملة ـ « الى حيث القت ام قشعم » ـ مثل عربي قديم خلاصة قصته ، ان ناقة تكنى بأم قشعم كانت مارة قرب نار وفوق ظهرها رحلها ، فاجفلت وجرت والقت رحلها فيها ... فاخذ الناس منذ ذلك الحين يقولون ـ اذا ارادوا ان يدعوا على احد ـ : (الى حيث القت رحلها أم قشعم) والجار والمجرور في هذا المثل متعلقان بفعل محذوف تقديره (اذهب) الى حيث القت رحلها ام قشعم اي اذهب الى النار .

ألم تر كيف قطع الشاعر رجلي هذا البيت على طريقة « بروكروستيس » بل قل انه قطع له رأسه ، فاصبح من المستحيل فهمه دون شرح وهل يحتاج الشعر الى شرح من هذا النوع . ؟!

ويقول الدكتور نقولا فياض على نفس ذلك البحر :

قبلت بابعادي ، وتلك ضحية
ما كنت احسبها خداعا قبلما ..

وانا الى الان لم اعرف (قبلما) يحدث ماذا . ولست ادري اذا كان هناك من يعرف ماذا حذف الشاعر؟ ومهما يكن من أمر فان الشاعر قد اضطر الى قطع كلامه لضرورة الوزن .

وفي نفس القصيدة السابقة يقول الدكتور نقولا فياض :

ان كان ـ ايتها الابالس ـ قوة
للمكر ان تخفي الحقائق مثلما ...
فعلام حتى الان لم تتمكني
بدهاك من ان تحرقي باب السما

وكذلك لا اعرف ماذا يقصد الشاعر من وراء هذه الاداة (مثلما) .. التي اراد ان يشبه بواسطتها شيئا بشيء فلم تتسم التفعيلات لذلك الشيء الذي لم يقله ، ولا اظن ان هناك من يعرف قصده .

ويقول الدكتور فياض في نفس القصيدة :

ما كان اسرع ما تبدل لونها ..
تبدي التأثر وهي تضمر عكس ما ..

ولا شك انه يريد ان يقول : (وهي تضمر عكس ما تظهر او تبدي ...) ولكن المسافة المحددة اي التفعيلات منعته واضطرته الى الوقوف قبل اكمال المعنى الذي يقصده .

وفي قصيدة اخرى لنفس الشاعر وعلى بحر مجزوء الكامل نجد

يا ساعيا للغدر بين الاهل والاخوان مهلا
سترى مغبة ما سعيت ، وليس للانسان الا ...

ولا يستطيع القارىء ان يعرف ما حذف الشاعر ـ اضطرارا ـ من كلام بعد (الا) ما لم يكن حافظا لتلك

الآية القرآنية التي تقول: وان ليس للانسان الا ما سعى ..

ويقول نقولا فياض في قصيدة اخرى على بحر الرمل يتحدث فيها عن الانقلاب العثماني :

وعرا الشرق انقلاب صاعق لو تمنيناه في الاحلام لم ..

ورأينا دولة الماضي وقد كتب الموت عليها : (لارحم)

وواضح أن الشاعر اضطره عدد التفعيلات الى حذفه كان تحت ضرورة التفعيلات .

وقد بالغ شعراء عهود الانحطاط في هذا اللون الذي سموه (الاكتفاء) فقال البهاء زهير على بحر مجزؤ الكامل ايضا :

ويقال : انك قد كبرت عن الهوى فأقول : اني ...

ورغم ان ما حذف هنا يمكن الاستغناء عنه فان حذفه كان تحت ضرورة التفعيلات .

ويقول جمال الدين بن نباته على بحر الطويل :

فأقطف من اوراقه الادب الذي ...

واسمع من الفاظه اللغة التي ..

فحذف جملة من وسط البيت وجملة اخرى من نهاية البيت لم تتسع لهماتفعيلاتبحر الطويل رغم (طوله).

وانا اعرف ان القارىء قد يستطيع ان يكمل ما حذف الشاعر ، والبلاغيون يسمون هذا النوع من الحذف (اكتفاء) ، ولكننا جميعا نعرف ان هذا الحذف او هذا « الاكتفاء » لم يكن باختيار من الشاعر بل لضرورة الوزن وقديما قيل : على قدر الغطاء أمد رجلي ..

وهكذا نرى ان الشاعر التقليدي الشكل يضطر حينا الى « تمديد » كلامه ليساوي عدد التفعيلات المعينة في البيت ، ويضطر حينا اخر الى (قطع) كلامه لنفس السبب، تماما كما يفعل المداد (بروكروستيس) الاسطوري بضيوفه الذين لا تساوي اجسامهم مع طول السرير الذي اعده لجميع ضيوفه فيشوه الطويل والقصير معا ، ولا يسلم الا الذين استوى طول اجسامهم مع طول السرير ، وما اقلهم .

تزعم الاسطورة ان « ثيسيوس » خلص العالم والمسافرين من ذلك العملاق المداد بأن قدم له جرعة من دوائه (1) فهل نظفر بثيسيوس جديد يقدم جرعة من دوائه لعملاق الشعر العربي فيخلص عالم الشعر العربي والشعراء من حدوده وقيوده .؟

ان جرعة الدواء التي نقدمها لعملاق الشعر العربي هي الشعر الحر ، وانا اعتبر ان كل من يدعو الى الشعر الحر - وكل شاعر يكتب شعرا حرا ناضجا ممتازا - « ثيسيوسا » جديدا يحاول تخليص الشاعر العربي المعاصر من هذه القيود في سبيل شعر عالمي يغزو العالم بمعانيه الانسانية الخالدة لا بأشكاله التي تتبخر بمجرد الترجمة .

في الشعر الحر لا يحتاج الشاعر الى تمديد الكلام ولا الى قطعه اذ انه غير مقيد بعدد معين من التفعيلات ، يطيل اذا كانت الدفقة الشعورية طويلة ، ولا يطيل اذا كانت الدفقة الشعورية قصيرة . اذ انه من البديهي ان الافكار تتفاوت طولا وقصرا ، فقد تكون لدى الشاعر فكرة يستطيع التعبير عنها بكلمتين وقد تتلوها فكرة اخرى لا يمكن التعبير عنها بأقل من عشر كلمات ، فيطيل حيث تجب الاطالة ويختصر حيث يجب الاختصار . ومن هنا يجب ان تكون عند بروكروستيس الجديد اسرة مختلفة الطول او سرير واحد قابل للمديد ليكون بطول جميع الضيوف .

الشعر الحر - كما هو معروف - يعتمد على التفعيلة ولا يلتزم منها بعدد معين منها في (شطوره) . وبهذه الطريقة الحرة لا يضطر الشاعر الى قطع معانيه ولا الى تمطيطها خضوعا للوزن المضبوط ، بل يطيل حيث تطول المعاني ويقصر حيث تكون المعاني قصيرة كما قلت منذ قليل .

ومن المتحمسين لهذه الطريقة الجديدة الذين يكثرون الكتابة عليها الشاعر صلاح عبد الصبور ... الذي اشتد بينه وبين المرحوم عباس محمود العقاد - ومناصري كليهما - النقاش حول الشعر الحر ...

وقد اصدر هذا الشاعر حتى الان ثلاثة دواوين - فيما اعلم - اغلب اشعارها على النمط الجديد المسمى بالشعر الحر .

وقد اضحكني حقا احد انصار العقاد المتحمسين للطريقة القديمة اذ عمد الى بعض شعر صلاح عبد الصبور الحر واخذ يصوغه على الطريقة التقليدية العمودية بحيث سوى بين ابياتها جميعا وذلك بحذف كلمات من الاسطر الطويلة وزيادة كلمات للاسطر القصيرة فاضطرته هذه العملية الى ابدال بعض الكلمات باخرى ليستقيم الوزن واضطره هذا العمل ايضا الى تغيير الوزن او البحر ، وبما انه يحتاج الى روي او قافية - كما هو الشأن في الشعر العمودي - فانه اخذ يقدم ويؤخر ويبحث عن الكلمات الموحدة الحرف الاخير ليجعلها رويا لنظمه ، فقام بدور بروكروستيس قياما محكما .

واليك هذه النماذج ، يقول صلاح عبد الصبور على تفعيله الرجز :

انا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلني الفكر .. ولكني رجعت دون فكر

فيقول السيد الناظم في (بساطة) على بحر الطويل:

وردت بحار الفكر ارجو لقاءه

وقابلني .. لكن رجعت بدونه !!

ويضيف الناظم قائلا : (اما اذا كان يعجبه (يعني صلاح عبد الصبور) تكرار لفظ (فكر) فعندئذ يمكن ان يكون الشطر الثاني هكذا :

« وقابلني ... لكني رجعت بلا فكر »

وفي قصيدة اخرى على تفعيلة بحر المتدارك يقول

---

(1) معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية - ترجمة امين سلامة - ص ٩٨ - وص ١٠٩

عبد الصبور :

قلتم لي ...

لا تدسس انفك فيما يعني جارك

لكني اسألكم ان تعطوني أنفي

وجهي في مرآتي مجدوع الانف

فيقول السيد الناظم (في بساطة) ايضا على بحر مجزوء الرمل :

قلتم قولا شديدا	هز اركاني بعنف
لا تدس الانف فيما	ليس يعني غير جارك (؟)
انني أسألكم ان	تمنحوني الان أنفي
انفي المجدوع في المرآ	ة يدعوني لذلك (؟)

فبدل وغير ومطط وذهب بحلاوة اللفظ الاصلي لا لشيء الا للظفر (بأشطر) متساوية ، والملاحظ ان هذا الناظم اهدر قواعد العروض اذ جعل كلمتي (جارك) و (ذلك) قافيتين في حين انهما تختلفان من حيث الروي فالاولى (رائية) والثانية (لامية) كما هو واضح لمن درس شيئا من العروض والكاف هنا لا تكون رويا .

ويقول صلاح على تفعيلة بحر الرجز :

(ملاحنا مات قبيل الموت حين ودع الاصحاب والاحباب والزمان والمكان ..)

فيقول الناظم (تلافيا لهذه النثرية الواضحة على حد تعبيره :

ملاحنا مات قبل الموت — واأسفي —

وودع الصحب والاحباب والزمنا

وهكذا اضطره الوزن الى زيادة (واأسفى) تلك اللفظة الميتة المحنطة وازالة : (حين ، والزمن) من البيت، وصير كلمة (قبيل) (قبل) تحت سيطرة الوزن الذي غيره هو الاخر فصار بسيطا بعدما كان رجزا .

ويقول صلاح عبد الصبور على تفعيلة بحر الرجز ايضا :

١ — الناس في بلادي جارحون كالصقور

٢ — وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب

٣ — خطاهمو تريد ان تسوخ في التراب

٤ — ويقتلون ، يسرقون ، يشربون يجشؤون

٥ — لكنهم بشر

٦ — وطيبون حين يملكون (قبضتي نقود)

٧ — ومؤمنون بالقدر

فيقول الناظم على بحر الكامل :

١ — الناس في بلدي .. كجارحة الصقور **يهومون**

٢ — وكما تئز النار في الاحطاب باتوا يضحكون

٣ — وتسوخ في جوف التراب خطاهمو **اذ يقدمون**

٤ — ويقتلون ويسرقون ويشربون ويجشؤون

٥ — لكنهم بشر اذا ملكوا « الدراهم » .. طيبون

٦ — وهمو بما يجري به القدر **المسلط** ... مؤمنون

ولا احب ان اعلق على هذا النظم البارد بل اطلب من القارىء ان يعود الى المقطعين السابقين ليقارن بين الاصل والترجمة — ان جاز ان نسمي هذا العمل ترجمة — لاكتشاف الفائدة التي حصلت من تلك الكلمات التي زادها الناظم لا لشيء الا ليجعل الابيات متساوية الطول .

ويقول صلاح على بحر الرجز أيضا :

١ — لم يك في عيونه وصوته الم

٢ — **لانه احسه سنه**

٣ — ولاكه .. استنشقه سنه

٤ — وشاله في قلبه سنه

٥ — وطالت السنون أزمنه

٦ — فاصبحت آلامه حقدا (؟)

٧ — بل املا ينتظر الغدا

فيقول هذا الناظم على نفس البحر

١ — لم يك في عيونه وصوته **آلام**

٢ — لانه احس **هذا الخطب من أعوام**

٣ — ولا كدوا ستنشق **التراب والرغام**

٤ — وشاله في قلبه **فقلبه حطام**

٥ — وطالت **السنون** وامتدت **به الاعوام**

٦ — فاصبحت آلامه حقدا **على اللئام**

٧ — بل املا منتظر **فجر** الغد **البسام**

واكتفي مرة اخرى بان اطلب من القارىء الرجوع الى كل بيت في الاصل الذي وضعه الشاعر ومن منظومة هذا الناظم ليرى فائدة الكلمات التي زادها ليسوي بين (الاسطر) . واحب ان انبه الى ان هذا لمتحمس للقديم لم يعمل بقواعد العروض التي يجعل من نفسه حارسا لها اذا أعاد كلمةاعوام كقافية ولم يفصل بين البيتين اللذين قفاهما بها غير بيتين فقط . اضف الى ذلك ان الرغام والتراب كلمتان لهما معنى واحد ، فلماذا هذا التمطيط ؟

لقد خلص ثيسيوس العالم والمسافرين من بروكروستيس بجرعة من دوائه ، السث معي الان في ان الشعر الحر هي الجرعة التي نقدمها لعملاق الشعر العربي ؟.

تونس — **نور الدين صمود**

يوسف في غيابة الجب..

أبـي !
رحماك يا أبي
كفيك يا أبي
أنا هنا في البير
تعصرني رطوبة الموت ، أنا في البير
أحضن حبك الكبير ، أستجير يا أبي
أحمله لاخوتي الذين يبدعون مأتمي ،
للناس ، كل الناس ، آه في فمي
تنكسر الحروف دون الشمس ، دون الماء
وتجهش الحقيقة الخرساء في دمي
وترتمي في العتمة الاصداء .
وأنت يا أبي
يا أعينا بيضا ، ويا تلا من الاحزان
ترعبك الذؤبان ، من ينبيك يا أبي
أني هنا في البير
وحدي استجير ، أدعو وجهك النبي .
اصيح في العتمة : « يا تلا من الاحزان
يا صدأ النسيان
أواه لا تغلق فم الدنيا ، هنا انسان ! »
أصرخ : « يا أبي
الذيب لم يلعق دمي ، فالذيب يا أبي
ما مر بي يوما ، ولم أشهد له عيون
الذيب ما كان ، ولن يكون
لكنها « مواهب ! » الانسان
متاهة تطفأ دون حدها العيون
ويصدأ النسيان ! »

***

أواه يا أبي
اني هنا في البير ،
هل تسمع يا أبي ؟!

العراق　　محمد سعيد الصكار

القرصان

الى فؤاد نعيسسه و « احزان صفصافه الباكي » خلف سياج الجامعة

دمشق ٢٥ – ١٢ – ١٩٦٢

***

تحفر النسمس على الشطآن قبره
وتعري نسمات الليل للنيران ،
للغربان ... سره
يابس العينين ، مصلوبا ، على ماء البحيره
آه لو يرتاح من قهقهة الموتى ،
غبار الابل العشواء ،
كابوس النهار
لعنة أيامه لا تنتهي :
يغفي على الطين ..
يجوس المدن القفراء عن حلم بطولي
ويصحو في سكينه
عانس احزانه تجهض في ظل الجدار
آه لو يهرب ، لو يقطع مجذافين
من انفاسه الحرى ، حناياه سفينه
ناسجا أهداب عينيه شراع
غبطة تعصر خمر الله الا يمحي
من رأسه طعم الدوار
آه لو يقلع تحت الليل ،
لو يوغل من بحر ..
الى بحر ..
الى بحر ..
وراء الظن ، رؤيا ، دوخة ،
غيبوبة عذراء .. عذراء ، ضياع

***

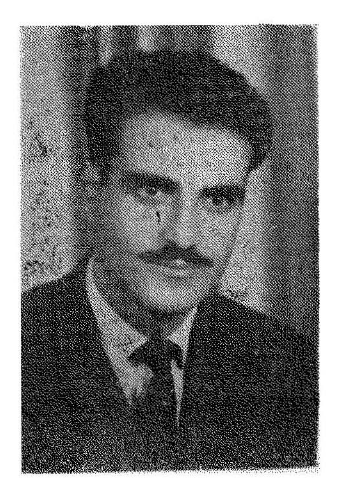
« عد بنا ...
أن السما صيفية المرآة ،
والريح صديقه
عد بنا .. عبر لياليك السحيقه
عد بنا .. سربا غريبا
ضل في صحراء (فاوست) طريقه
عد بنا .. سرح على الافق الشراع
سئم البر تحايانا واتعبنا مناديل الوداع
عد بنا .. – (حدق فينا)
عد بنا .. آن الاوان
وتلاشى فوقنا خطو الزمان
عد بنا ... »

وانسرحت عيناه في بشر طفولي
يجس النوء في وجه السماء
– « عائد يا بنلوبي
المجا .. ذي ... ف !
ارفعوا المرسا .. ة ،
الريح طريه
من هنا رحلتنا تبدأ ،
مرسانا وراء الابدية
بنلوبي ..
بنلوب
صوتك المجهول فوق الموج ينداح ،
يناغيني ، يعريني ،
يهر الثلج في جرحي ،
ويزفو .. ويلوب
حلم عصفور حبيس خلف أسوار الغيوب
بنلوبي !
انرى اغرق في عينيك ، أفنى ..
أتقرى الجوهر المكنون في اشيائنا الصغرى ،
أفض القمقم الضاري على روحي ،
أيل الصدأ الموروث عن وجه الهيولى ،
أجتلي سر الخلود ؟
أتراني سأعود ؟
والغيوم الصفر تغزو جبهتي ،
بحارتي : زاد المعاد
الغيوم الصفر تغشاهم ،
تلوك الوجنات السمر ، تغريها ..
وفي عيني تذروها رماد !
المجاذيف ، رفاقي ، سنعود
لا تخافوا ، لا تصلوا
ارفضوا هذي الغيوم
واستظلوا
بشراعي .. فالخلاص
من هنا !
اردموا آذانكم شمعا ، رصاص
ويحكم من ها هنا درب الخلاص
(بنلوبي ، أصحيح من هنا درب الخلاص ؟!)
حسبكم يا أشقياء
ويلكم من قال : يوليس يخاف
الجزر الحمراء ، تغويه الاميرات العرايا ؟!
أغلقوا أفواهكم بالوحل ، يا صيد البغايا
ساحرات البحر يرقصن اشتهاء
حول اقدامي ، شباك الجن لا تصطاد غير الجبناء
جبناء ..
جبناء ..!

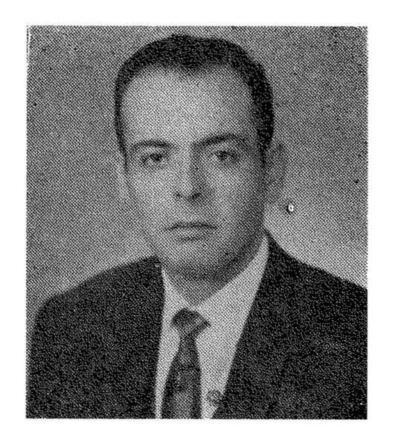
بنلوبي
لم يعد لي غير عينيك فآفاقي يباب
سفني ، بحارتي .. ناموا باعماق العباب
وانا ملقى على الرمل أغني ،
اتلوى ، اغزل الرؤيا ، وابكي ..
كيف لا تروي شراييني أنهار السراب ؟!
كل ما حولي يباب
وانا ، حتى أنا .. لولاك ، لولاك ..
يباب ! »

***

وصحا ، حدق فينا
فهتفنا : « بنلوبي ! »
لم يجب ، حدق فينا
« بنلوبي ..
لوحي تمطر على عقم ليالينا البشاره
نحن اشباح هنا ، سرب غريب
ضل في صحراء (فاوست) الطريق
لوحي ترجع لدنيانا البكاره
عللينا ..
وازرعي منديلك المهجور في التيه مناره
بنلوبي .. » – لم تزل عيناه فينا
« موجع يا بنلوبي
ظامىء لم يروه ماء البحيره
ونسيمات البحيره ...
لم تكن في صدره الا حريق !
بنلوبي لوحي .. » – حدق فينا
« عللينا وازرعي .. » – عيناه فينا
« لوحي بالشال يا .. » – حدق فينا
غص بالدمع ، لوى عنا محياه ،
وغاب ...



دمشق — **علي كنعان**



الساحر والمشدودون الى المقعد

(مهداة الى الصديق يوسف نقولا داود)

اكمل اللعبة يا ساحر
خبىء ما نخاف :
العار والذلة ـ
ابعد ما استطعت الموت عنا والجنون.
خلها الملهاة ،
خل العمر غفلات وسمر
فوق ما تبدع في الوهم العيون . .
مرعب في الخارج العالم ـ
هل تعرف ما الذعر
وكيف الذعر يحتل الجبين ؟!
بعد في قمقمها الشهوة ترتج
متى تعتقنا الساحات ،
نلقي عبء هذي الراية الملعون
ارثا للبنين ؟ !!
كل ما نبغيه يا ساحر
(ما نرغب حقا)
ان نكون !!!
يفزع الآلاف هذا الصمت ،
مـوه ،
شدها للمقعد الوهمي
بدد بالرقى الحمر السكون
قل لها : الكلمة قبل الفم كانت ،

تحبل العذراء باللمسة ،
تنشق بحار ،
يطرح النخل بغايا ،
نبتت في التو للصخر جفون !!
ايها نتهم اليوم ومنها انت
مسخ الكلمة الاسود ،
من منكم يدين ؟!
(ليس من يشهد غير الارض ،
ـ هذي الاعين البكماء ـ
من يرقب ان يدمغه بالخزي طين ؟!)
هي لو ترغب رصت وجه هذا البحر
موتا ،
شبت الصحراء نارا ،
هي لو ترغب ما نامت سنين !!
كل ما تبغيه ان تهجر فـي المعركة
الساحات ،
ان تطلق من قمقمها الشهوة ،
تلقي عبء هذي الراية الموروث يوما،
ان تكون . . .
انت لن تتعب (لو اوسعت) تشرين
سبابا ،
سرت في ايار ،

ـ كالامس ـ حزين !!
ينتهي السحر وتهوي
لو تقول الآن « ختنتم » ،
تسقط الهالة لو تصدق :
« من دهر نخون » . . .
(ليس من يشهد غير الارض ـ
من يشفق ان يدمغه بالخزي طين ؟!)
هي لو ترغب ،
رصت وجه هذا السهل موتى ،
زلزلت في عهره العالم . .
آه : هي لو ترغب ما كانت تهون !!
خلها الملهاة ،
خل السحر يا ساحر
(موسى كنت او فرعـون مـن
يحفل ؟!) (1)
ميت انت ،
في ارض الحزانى الميتين !!

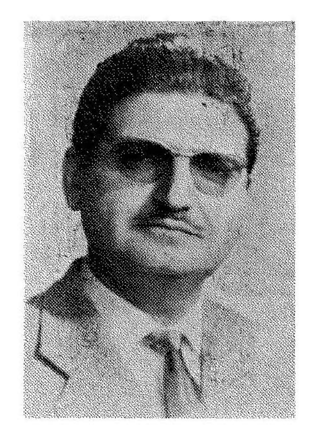
حسن النجمي

---

(1) اشارة الى المثل المعروف « فكرنـاه موسى طلع فرعون » .

الشعر الأجنبي الحديث

بقلم هنري فريد صعب



الحديث عن الشعر الحديث ، يزلج عن كل تعريف جامع . زئبق هو ، لكنه لا يستقر في مستويات . لا وقفة للدهشة هنا ، تجاه قوس قزح واحد . فالالوان متشابكة ، الى حد انك لا تقوى على فسخها ، دون ان يشد بعضها ببعض .

شعراء عصرنا احرار بصفاء . لا قيد على مقاييسهم . همهم في الاغلب ، ان يخلقوا ، ان يشاركوا الله على ضعفهم ، وان يحبلوا بالعجائب كما الكلمة الاولى على وجه الارض . ولا شأن لهم بعد ، بتقاليد الادب والعلم والفلسفة والمجتمع . وان شذ احدهم ، فانك تبصره يغني بلهاة ، تظل غريبة ، مهما يحاول ان يطوعها في القوالب . ذاك ان القصيدة الحديثة ، لا تشعر بمركب النقص ازاء جميع المعارف الانسانية . انها لم تعد تسترضعها ، بل تنافسها . وغالبا ما تربح . ثم تجود عليها بلا دل ومن كمادة منافستها . اذ القصيدة الحديثة لا تطلب محبين او متملقين او متعصبين لها . لانها تقلد الخالق في عمله . والخالق لا يسألك ، كيف تفضل ان تكون او لا تكون .

الشعر الحديث ، كف عن اعتباره كتابه ، وسيلة ، وكيفية . انه قانون حيوي ، انه مشترع لقوانين مجهولة . انه مبدع لغة .

وفي الصفحات القليلة التالية ، سأحاول بقدر ما يسمح المجال ، ان ادرس شعر كل من الاداب الخمسة التي نتفاعل معها في الوطن العربي . وهي بنظري : الفرنسية ، والانكليزية والاميركية الشمالية واللاتينية ، والاسبانية . هذه الاداب ، التي تصدر الشعر الحديث الاجنبي كله في الوقت الحاضر . وبعضها منذ اجيال ولا يزال .

١ ـ الشعر الفرنسي الحديث

يحضرني في مطلع حديثنا عن الشعر الفرنسي ، رأي للشاعر الانكليزي ((ستيفن سبندر)) يكاد يكون كل الصحة ، في بعضه . ذكر ((سبندر)) ((ان من خصائص هذا الشعر ، التوثب والدينامية . وذلك لتفاعله مع الفنون الاخرى : الرسم ، التصوير والنحت وما الى ذلك . وان القصيدة الفرنسية تهتم بالشكل اكثر من اهتمامها بالمضمون . انجاه ما زالت تحافظ عليه منذ اكثر من مائتي سنة . وهي تجمح اما الى الشكلية الخالصة او الى اللاشكلية والفوضى)) ..

لم يلفظ ((سبندر)) هذا الحكم على سبيل المدح ، وانما لابراز نقيصة في زعمه .

غير اننا ، لو تعمقنا في البناء الشعري من الاساس ، لوقفنا على ان الشكل هو جوهر الشعر ، وان الكلمة ـ الدهشة هي جوهر الشكل . وكلاهما يؤلفان عمارة الشعر الفرنسي .

انا لا انفي المضمون ، لكني أؤخره عن الشكل في الشعر . وما المدارس الشعرية الا حبليات الشكل بضروبه .

ويعجبني قول ((بيير جان جوف)) في يومياته ((في المرآة)) : ((ان الشعر مبني على الكلمة ، على التوتر المعضى بين الكلمات ، على اسرار تآلف الافكار والالوان ، بين الذكريات ، والتأثرات والرغبات التي تهيجها الكلمات ، واخيرا ، ساجرؤ على القول ، ان الشعر مبني على القدرة الخفية لخلق الشيء في الكلمة)) .

هذه القدرة الخفية ، من اولى فضائل الشعر الفرنسي ، التي راح يوزعها على العالم . ونقولها بدون مبالغة او تحيز .

واني اثناء جولاني الدائمة الطويلة في رحاب الشعر العالمي ، قلما صادفت ادبا ، لم يلقح من قريب او بعيد ، بمصل العبقرية الفرنسية .

وكثيرة هي الاداب التي تشبه كتابها وشعراؤها بنوابغ فرنسا ، عندما تريد ان ترفع فوق رؤوسهم هالة المجد والتكريم .

امام عظمة هذه العمارة العجيبة ، لا بد للداخل اليها ، من التساؤل عن كيفية كبسها في دراسة قصيرة دون اجحاف .

***

ان ما يجبهنا لاول وهلة ، عندما نجوب افاق الشعر الحديث ، هو التنوع الغريب ، وبمعنى ادق ، كثرة التحالف والتعايش ، اللذين يلحمان النثر والشعر ، والالحادية والصوفية .

ولعل الشعر ، في مقدمة الكشف الإنساني ، المكان المتميز بالتناقض .

والشعر الحديث ، هو تعبير عن ازمة الشعور في الواقع . فهو من جهة يرفض العالم ، او يختبره كلاحقيقة ، او يضع المطلق في الماوراء حيث الموت او الجنون ، او حيث الاعجوبة الشعرية التي تجمعهما ، وتقلدهما بالايماء ، تستطيع وحدها الوصول . ومن جهة اخرى ، يرتمي لافتتاح العالم الخارجي ، ويفتحمه ، ويسكر به في غضب ، مبتدعا اشكالا جديدة ، بدل ان يحبس الواقع في اشكال سابقة وجودا .

هذا الدفق العصري ، الذي لم يكتسح الاجواء الشعرية وحسب ، بل تعداها الى الرواية . هذا الغزو الفائر ، سوف تريده السريالية ، بكل قواها ، في هذا العصر .

اما الرمزية التي كانت اكبر حدث في اواخر القرن التاسع عشر ، فقد تضاءل مفعولها . وان كانت قد امتدت بعيدا في القرن العشرين ، فليس باعتبارها مدرسة مشعة على الخارج ، وانما لان الشعراء ، الذين ولدوا ما بين ١٨٧٠ و ١٨٩٠ كانوا موسومين بها ، في أوجه مختلفة .

على ان الشعراء المحدثين ، لا يمكن تنزيلهم في حلقات . فكل يعمل بطريقته . وبنبرة خاصة . فمعرفة الحرية ، هي بجلاء ، مادة الشعر الحديث الاولية . ولكن ما من شك ، في ان الرمزية وخصوصا السريالية هما في عدسة كل شاعر معاصر مهما حاول الاستقلال . ولولا هاتان المدرستان لما كانت الكلمة ـ الدهشة التي هي جوهر الشعر الحديث ، وكل شعر حق . كذلك ، ما من شك ، في ان السريالية اليوم ، هي في كل مكان : في السينما ، والمسرح ، والاعلانات ... حتى الاحداث قد اتخذت صبغة سريالية ، كما هبت على العلم ايضا والتاريخ ، زوبعة سريالية من المفاجاة والتقدم .

والكلام عن السريالية ، يجرنا حتما الى زعيمها الكبير ، ((اندريه بريتون)) ، الذي لم يخنها حتى الساعة ، بخلاف الذين تربوا في احضانها .

أندريه بريتون : André Breton



بعض النقاد يرفضونه شاعـــرا كبيرا ، ويحصرون اهميته في بيانه عن السريالية ، وكتابه النثري ((نادجا)) . بينا شعره يرشح بمذاق كل شعر عظيم . وذاك ان شهرتــــه كواضع نظريات ونافد ومفلسف فكرة ، كادت تطغى على شخصه .

ولولاه ، بحضوره الدائم ، وشدده القاطع، لغدت السريالية الثائرة ، جيفة تنحلل . اما سرياليته ، فتختلف عن تلك الشائعة،المستعملة، التي ظن الشعراء انهم اساغوها . فــوراء استكشاف الوعي المظلم ، وانجاز لوحات او قصائد تائهة غير مراقبة ، طموح لمعرفــة بغير حدود ، وفوز بالدرجة العليا ، حيــث الموت ، والحقيقي ، وفوق الحقيقي ، فــي اختلاط متداخل .

المعرفة ، في نظر ((بريتون)) هي اكثر من المعرفة ، والرغبة اكثر من الرغبة ، والشعر اكثر من الشعر . الغاية ليست في السحر، والتأثير باستخدام التحليل والمنطق ، وانمــا بالعكس،في تزويج حقائق تظهر وكأنها تتنافى. ان على الشاعر ان يقيم علاقات مع الكل.ومما يلاحظ بشدة ، ان ((بريتون)) هو احد الكبار بين شعراء الحب ، لا الحب الفاسق ، ولكن ذاك الذي يمجد المرأة ككائن عجيب . لان المرأة كالشعر بلا منتهى ، والحب ((الهي)) . فالعشق والسادية لا محل لهما في قاموس السريالية الاخلاقي :

((الشعر يحدث في سرير كالحب))
شراشفه المبعثرة ، فجر الاشياء
الشعر يحدث في الغابات (...)
والعناق الشعري مثل عناق الجسد
وبمقدار ما يدوم
يمنع كل حماقة نحو بؤس العالم .
من (قصائد)

ويجب الا ننسى مع ذلك ، ظهور كتابين هامين : ((أنبوب زهر النرد)) و ((دفــاع طرطوف)) بيــن عامــي ١٩١٧ و ١٩٢١ ، لـ ((ماكس جاكوب)) Max Iacob

هذا الشاعر يوضع في الصف الاول بين ((مبتدعي)) الشعر الحديث . انه يلعــب بالصور والدقائق ، فيحيي عالمــا مؤثرا ، ومشوها ، قريبا ، بتفاريقه وعلاماته ، من عالم الرسامين التكعيبي . عالما في حركة مستمرة، يصر صريرا ، في اضطراب ودعابة . عــالما يصعب تحديده ولمسه في غرابته .

الشعر مع ماكس جاكوب ، ليس غيــر نشيد منقاد ، مقهور ، واحيانا هــو حوار مقطوع ، تعبره البروق والهروب والتلاعب بمعاني الكلمات . وقد كتب مرة ((جاكوب)) فقال : ان القصيدة ، هي مادة مبنية وليست واجهة جوهري .

اما السريالية من حيث هي لعب مهمــل بالفكر ، وسلطة فائقة للحلم ، وهدم للالية النفسية ، فلم تلد غير اثار قليلة . اخلصها اثار ((روبير ديسنوس)) و ((بول ايلوار)) في اطلالته الاولى .

لقد حيا ((اندريه بريتون)) في بيانــه (Manifeste du Surrealisme, 1924) الشاعر ((ديسنوس)) بهذه الشهادة :

((روبير ديسنوس)) قد يكون الاقرب بيننا، الى الحقيقة السريالية . هذا الشاعر اثبت بكمال ، في اعماله وطوال اختباراته المتعددة، الامل الذي اضعه في السريالية . واني لانتظر منه الكثير)) .

ولكن ((ديسنوس)) مات قبل ان يحقق كل ما ينتظره منه ((بريتون)) . بينــا ظلت مجموعتاه على الاخص ((اجساد وخيرات)) و ((ثروات)) ترسلان حتى اليــوم اضواء مشرقة . وشعر ((ديسنوس)) ذو نجاوى غنائية ، بسيطة الجمال وغير منسية .

بول ايلوار : Paul Eluard

ان ((اوجين غرانديل)) ، وهـــذا اسمه الحقيقي ، هو عالم البلور بغير منافسة . عالم من الشفافية . كل ما فيه صاف ، تهجس في باله ، القوانين الاخلاقية ،والوضوح الطبيعي ، وجمود الاشياء وحركة البشر . وان كان ((ايلوار)) قد امكنه الاستغناء عــن السريالية . فهذه الاخيرة لم تقدر علــى الاستغناء عنه . والظاهر ، ان ((ايلوار)) ، كان يتجاوز بلا هوادة ، السريالية ، رافضــا ان يكون الانسان مطرودا خارج الكلمات . والحب كان مملكته ، والحب ، الشعر ، كمــا عنون احدى مجموعاته :

((يجب ان يوجد وجه
يستجيب لكل اسماء العالم))

سوى أن هذا العالم لم يكن مهددا بغيــر الموت . وهذا مــا كان يشعل نقمة ((ايلوار)) واحتجاجه بدون تباطؤ او فتور .

كان صوتا فريدا ، خسره الشعر الفرنسي. كان ، اشبه بطائر ((الفينيق)) يسير مأخوذا بجميع الاشياء ، متحدثا الى جميع الكائنات. كذا كان ((ايلوار)) . فالسرير والطاولة ، والكلمات المنوعــة ، وبائعات البياضات المتجولات ، والاحلام المبتكرة، والجثث الساقطة، والاضرابات من اجلها ، والرايــات العماليــة التي تصفعها الريح ، والحياة ، والموت، كلها كانت مناسبة له ، كي يمر من افقه المحدود الى الافق الاوسع ، المولود في جميع الاحداق الانسانية .

((من افق الانسان الى افق الجميع)) . هذا هو مذهبه . لكن هذا الافق الاوسع الذي ولجه ، افقده رقية الكلمة التي تمــرق كالسهم .

بعد روائعه ((الموت من عــدم الموت)) و ((عاصمة الالم)) و ((الحياة المباشرة)) بعد هذه الروائع ، اضاع قنديل علاء الدين في بئر الالتزام .

رينيه شار : René Char

يقسم القسم الاول من أعمال ((شــار)) ، بالتزام مزدوج ، للسريالية المتعصبة ،ولاحداث عصره . انما ، بعد الصمت الذي حافظ عليه، منذ مجموعته ((منشور لطريــق التلامذة)) (١٩٣٧) ، حتى ((اوراق ايبنوس)) (١٩٤٧)، تفجر شاعر اخر ، اخذ على عاتقه اكبر حصة للانسانية ، في عبارة شعرية ، هي القوة في انسياب .

ان ((شار)) شاهد مأساتنا، وشاهد الوضع الانساني بالذات ، مهما بدا منعزلا وبعيدا . ان لديه ، ضمير الحيـــاة المتألم ، ووعي ((التجربة الهلاسية للانسان الموثق بالشر)) ووعي التاريخ الذي ((يقضي علينا بالعيش بين الوعد والماضي)) ((في زمــن اليأس الاقصى ، والامل من اجل لا شيء)) . بيد ان هذا التشاؤم ، الذي قطف في الالم والعبث المعاشين ، اثناء الحرب ، ((في ظلماتنا حيث لا مكان للجمال)) ، هذا التشاؤم لا ينتهي الى وقوف راكد وجدب ، بل الى تمرد ، الى رغبة ((في تجاوز نظام الخليقة ورفع دم المآثر)).

وهكذا ، ينشأ في وسط قصائده ، حوار، حيث الصور القائمة تجاور الثقة . ومن جهة، ((التوازن الذي لا يحرز ، الا على حســاب العدالة)) ، ومن جهة اخرى ، ((الحب الذي يخدد ، افضل من المغامرة التي تذل)) .

((ان الصفة الاساسية لهذا الشعر ، كما يرى ((بيار دي بواديفر)) هي عدم انفصاله

ابدا عن الحياة التي تحيط به، انه لا يشرحها، بل يبعثها (...) واذا كان تأثيره ومرتبته قد تعاظما ، فذلك لان ((رينيه شار)) ، يقرن الى لغة عالية وجميلة ، تفاؤلا آمرا ، يقربه من كتاب اخرين ، عاشوا مثلـــه العبث وتجاوزوه)) .

هنري ميشو : Henri Michaux

يتساءل ((غايتان بيكون)) ((عما اذا كـان ((ميشو)) شاعرا . اذ هو لا يتقدم الينـا بهذه الصفة . صحيح انه يستعمل وسائل الشعر الظاهرة ، لكنه يقترح علينا محتـوى مختلفا ذا فعالية خاصة . لذلك اضطرت اثاره الى الانتظار وقتا طويلا لكـي تسوغ للقراء الذين لا يهتم لهم كثيرا ، ولذلـك لا يمكننا ان نشك في عظمته من هذه الناحية ، لان الاثار الكبرى كثيرا ما تخيفنا ، باديء ذي بدء ، بجسارتها : فاثار ((ميشو)) تضطرنـا الى اعادة النظر في مفهومنا للشعر ، فتوسع التخوم ، وتصدم التقاليد . انها تهدم لكـي تبني)) .

ان ((ميشو)) شاعر لا يدرج في صف . وهو احد الكبار الذين لم ينتموا الـى اية مدرسة ، الا انه لم ينج من مفاتن السريالية.

نستقبلنا كتاباته بشكل ((قطع بغير رابطة سابقة)) . لكنها تؤلف مجموعة موحدة فـي داخل مفهومها ، تنبثق من العراك الحاد بينه وبين العالم ((الكثيف)) و ((العدائي)) . فـ ((القوى)) و ((الظواهر التي تحيق به ، هي معتمة ، غير ملموسة ، وخادعة ، و((دائما تحت الماهية .))

العالم خائف . احشاؤه باردة . لا رمزية فيه. بل عدم)) .

سوى ان ((ميشو)) لا يستسلم الى يأسه او ضعفه . بل يشيد ((تمرده)) في وجه عداء العالم . انه لم يقبل سلوك التقاليد ، ولا ركاكة الجماعة . انه ضد هذا العالم . انه ((يلفمه كلابا ميتة)). ويقذفه بحقده وغضبه.

سلاحه الوحيد ، عمله . فهو عزيمته، واداة كفاحه ، وتحرره ، وتثبيته . وفيه ترتمي بلا تحفظ ، للبحث عن تربته المعطاء .

((هنري ميشو)) او ((رفض الولادة)) كما سماه الشاعر والناقد ((آلان بوسكيه)) فـي كتابه ((فعل ودوار)) . هو انسان الرفض الدائم لكل شيء . الى حد انه رفض منـذ اشهر ، جائزة الادب الكبرى ، تمشيا مـع اخلاصه لذاته .

جورج شحادة :

اذا سألت هذا الشاعر اللبناني الكبيـر الذي غزا فرنسا بادبه ، فعد من اشـرق شعرائها واصفاهم ، اذا سألته : ما هـي هويتك ؟ لاجابك بدون مواربة . انا سريالي.

قال ((غايتان بيكون)) : ((لقد جاءنا من لبنان شاعر اظن انه مأهول بعبقرية شعرية حقيقية ، هو جورج شحاده . كل شيء يلمع عنده بندى بريء واصلي . ان شعره يشبه شفرة رفيقة ، لكنها لا تكسر . سطع امامنا احيانا ، ببريق مستل من الاعماق الجوهرية حيث اعراس العلب البشري والبهاء ، تتم تحت رعاية الالهة)) .

وحسبنا ان ينشد :

((المذاق الغريب ليديك
عندما نكون الابقار قرب البحر
انت سجينة صورتك الجميلة
لان البياض ، هو لون الصبر
سأكون في ذاكرتك
الجبال تشيخ وتتغطى بالاوزاق
وانت ستموتين
لانه يوجد شعر كثير في الماد)) .

ولكن شحادة ، بعد ((اشعار ١ و ٢ و ٣)) تحول الى المسرح الشعري فكان مـــن رواد الطليعة . تحول ما كان عنده ليضحي المجاز بالحقيقة ، والكلمة بالعمل ، لان الكلمة فـي فهمه عمل ، والحقيقة تنبجس مـن الرمز ، والكلمات تركب الاشخاص وتخلق المواقف . هناك ذكاء رشيق يتحرك فـــي مسرحيات شحادة . وعلينا ان نستعير عينيه لندخـل في حديقة الشاعر .

سان جون بيرس : S. G. Perse



شاعر الازمة . حتى اني نقلت له مرة الى العربية ، في مجلة ((الاداب لعام ١٩٦٠)) ـ العدد الرابع ـ احدى قصائده الطويلة : ((مدائح)) .

ان ((ماري ـ رينيه الكسي سان ـ ليجيه ليجيه)) المعروف باسم سان ـ جون بيرس ، هو اطلالة ماردة ، كما وصفته يوما ،متوحدة ابدا ، وغائبة ابدا ، تنقل الى الناس بصوت مقنع ، وبايماءة شبه مضاءة ، ايقاعات كبرى من الطبيعة والنفس والتاريخ ملأى بالقـوة والاسرار .

يشبه عمله ، سمفونية ذات اجزاء تتكامل. وبالرغم من الصنعة المحكمة التي تجمد عددا من الاشكال ، تظهر بعض المواضيع الاساسية: غزارة الحياة في كل تفجرها الارضي،وانبساط مشهد غني في الكون المخلـــوق ، وحالة هلاسية للتاريخ الذي يوحي للشاعر احيانـا حماسة الانسياني ، واحيانا خلاص الفيلسوف من الوهم ، وعرفان السر امام القوة الكونية الكبرى التي لا نعلقها بالله . وباختصار، ان عمل ((بيرس)) ملحمة الانسان بابعاده .

ان طابع ((بيرس)) نسيج وحده .خاصته لا تقتصر على طينة القصيدة وصورها ولقاها وحسب . بل تنزع الى عطاء في حالةالصفاء، او اشبه ما يكون بلهجة نبوية تعكس ابعد من معناها المباشر .

يميزه كذلك ، استعمال حروف العطف في اول القصيدة ، والتعجب ، والندبة ، والنداء ، والاضمار ، والامر ، والمجهـول ، والضمائر الحيادية ، وتغيير صفة المكلم في وسط الوصلة الشعرية ، مما يزيد في سرعة ومد نفس القصيدة واحيائها .

جاء في كتاب ((شاعرية سان جون بيرس)) لـ ((روجيه كايوا)) : ان الصور غير المحصية، التي جمعتها الاجيال في ازمـــان طويلة متوحدة ، والتي تقاسمتها المسافات نقوشا وتصاوير عريضة عبر المقاطعات ، تشكل عند ((بيرس)) عالما واحدا لاول مرة . هوذا شاعر الجيل الاول كله . شاعر زمن حيث كل رسام يعرف كل الرسوم ، وكل فيلسوف يعرف كل المذاهب ، وكل شاعر يعرف كل الاشعار ، اي يعرف ((هومير)) و ((مالّيرب)) و ((كيفيدو)) و ((لوكان)) و ((فيـــون)) و ((بليك)) و ((باندار)) و ((نوفاليس)) و ((بوشكين)) و ((لوركا)) ...

((سان جون بيرس)) لا ينزل في مدرسة واحدة . وان اعتبره ((بريتون)) في بيانه : سرياليا عن بعد .

بيير جان جوف Pierre Jean Jouve

خير تعريف لشعر ((جوف)) ما كتبه في يومياته ((في المرآة)) :

((يبدو ان شاعر هذه الايام ، يكتب بدمه : فانا لن العب اللعبة التي تتطلبون ، ولـن انملق ، ولن اتفق معكم ، لا بالـذوق ولا بالفوائد العادية ، سأنهمك في الخلق ،عندما لا تريدون الخلق ، ساحمل الرسالة التي لا تشاؤون ان تسمعوها . ومنذ هذا الوقت ، فان موقف الصمت يشكل انكسارا روحيـا اكثر شمولا)) .

ان شاعر ((عرق ودم)) يرى ان الشعر نوع من الفتح ، وانه المرحلة الاخيرة ليعالج



فيها المرء لغته وحياته ، في وقت واحد .

شعره عملي ، لا يتخلى عن الحياة.شعره مُتوتر ، مشحون بالرؤى ، فلا ينفذ الينا الا بعد جهد عنيد ، لانه هو جهد متابع من اجل ترميم عالم محطم .

يميز هذا الشاعر ، الطاقة الكامنة ، في استعماله للصورة الجنسية والدينية .وهو، فوق انه شاعر ، ناقد وروائي ومفكر .

« جوف » يقودنا من جديد ، في طريق بودليري جديد .

فرنسيس بونج : Francis Ponge

اما « فرنسيس بونج » الذي اشتهر بعد نشر مجموعته « الميل للاشياء » سنة ١٩٤٢ ، فهو شاعر المادة الاول . حتى انه لفت نظر « جان بول سارتر » فخصص له دراسة في «مواقف ــ ١ ــ» بعنوان : الانسان والاشياء.

« ان « بونج » قد كتب بنوع ما ، بعض قصائد رائعة ، بنبرة كلها جدة ، اوجدتها طبيعة مادية خاصة به . قد لا نعرف انطلب منه اكثر . كما يجب ان نضيف ، ان تجربته هذه ، بخلفيتها ، هي من اغرب التجربات ، ويمكن ان تكون من اهمها في هذا الزمن . » هذا ، مما ذكره سارتر .

و بونج » كشاعر ، قد يحب وقد لا يحب. والارجح دائما انه لا يحب . الا ان تأثير اسلوبه على الرواية الحديثة جد واضح :

« في اخر الساق ، تتفتق خارج زيتونة

لينة من الاوراق ، حوصلة عجيبة من الساتان

البارد ،

مع تجاويف لظلال ثلج راسخ ، حيث يقيم

ايضا قليل

من الكلوروفيل ، حوصلة ، ذات عطر يهيج

داخل الانف ،

لذة حقيقية ، في طرف العطاس . »

من قصيدة (القرنفلة)

وتبعا للخط الذي اشده في حدود هذه الدراسة ، فاني سأكتفي بالذين نوهت بهم. بملحظ ان الباقين ، مثل «ليون بول فارغ» الذي يقرب شعره الى الشعر الذي سبقه ، اي الى الرمزيه الغاربة ، على نسق «فرنسيس جام » ، و « ميلوز » . ومثل « جول سوبر فييل » الذي تشبه قصائده كذلك ، من نواح عديدة ، قصائد الشعراء المنشودة قبل الحرب الاولى ، بصوت فيه من صدق الشاعرية والصفاء اللذين يحولان دون الحافه بالزمن الحاضر . و « بيير ريفيردي » الذي يكاد ينسى اليوم ، اذ لا يمهد شعره ، لمجال الذي يهتم بوضع الشعر العصري وبتطوره. و«لويس اراغون » الذي ابتدأ سرياليا ثم انحرف الى التزامه بتعمل وصنعة عارفة بليغة . و«جاك اوديبرتي» الذي يلهث خلف المعاني والبيان والعروض ، في سبحة من التمارين الشعرية الجيدة . و « بيير عمانوئل » الذي يساقب ايضا « اوديبرتي » في حلبة الشكل البياني باجهاد وتصنع اوفر . و «جاك بريفير» الذي يفتقر الى النضج اللغوي وتكشف المخيلة ، وان كان ذا تفرد وشعبية . و « كوكتو » و « سندرار » و « لاربو » الذين لا ينتسبون الى جيل من استعرضت ، ان هؤلاء جميعا ، على الرغم من سطوع اضوائهم الباهرة ، لم يتركوا علامات جازمة في الشعر الفرنسي .

اما الشعراء الشباب ، فقد اطل منهم بسرعة ، « ايف بونفوا » بعد نشر مجموعته الاولى : « عن حركة دوف وجمودها » . ان الشعر الفرنسي الطالع .

الفن الشعري عنده ، كما في احدى قصائده :

« وجه منفصل عن اغصانه الاولى

جمال للخطر كله ، عبر سماء وطيئة »

او،كما في مكان اخر من مجموعته الجديدة

« حجر مكتوب » :

« مجروفا كان النظر خارج هذا الليل .

جامدة كانت الايدي وجافة .

لقد غفرنا للحمى . فلنا للقلب

ان يكون القلب . وكان شيطان في هذه العروق

فهرب صارخا .

وفي الفم كان صوت حزين دام

فغسل واستعيد . »

« ايف بونفوا » او الهروب امام التعبير، حسب تحديد « آلان بوسكيه » ، يجسد النزوة الكبيرة للخوف من القول . انه يتأمل في طبيعة الكلمة ، كجميع اسلافه اللامعين . انه يجرب نوعا من التغيير الجذري للكلمة . وكي يتهرب من قدرية الادراك التي تجعلنا « نترك بيت الاشياء » فهو يعيد التفكير « بالكينونة » في معنى وجودي ، «هوسرلي» انه يصرخ : العالم وجد ، ليخلق من جديد.

شعر « بونفوا » محكم ، وصعب غالبا . كأنه تمرس باطياب « بول فاليري » ، و « موريس سيف » Maurice Scève الشاعر الغامض المرموق في القرن السادس عشر .

ولا يسعنا ان ننسى «آلان بوسكيه» الشاعر والناقد والروائي المعروف . و «جان كايرول» الشاعر والروائي . و « هنري بيشميت » الشاعر والمسرحي . و «ايميه سيزير» الشاعر الاسود . و « مالكولم دي شازال » و«لويس ماسون» الشاعر والروائي والمسرحي . و « اندريه فرينو » ، و « جان تارديو » ، و « ميشال لايريس ، و « جان غروجان » ، و « ماكس ــ بول فوشيه » ، و « رينيه لاكوت » .

ان هؤلاء يغنون باصوات متنوعة ، تساعد على استمرار النضرة في عصب الشعر الفرنسي العظيم .

٢ ــ الشعر الانكليزي الحديث

عندما كان الشاعر الانكليزي « و. ب. ييتس » ضيفا على مجلة « شعر » ، عام ١٩١٤ ، في الولايات المتحدة ، صارح مستمعيه بهذه الحقيقة : « حين افتح مجلة اميركية ، ارى عيانا ، كل ما ننهض ضده ، حيا في هذه الديار . وذلك ، ليس لانكم بعيدون عن انكلترا، وانما لانكم بعيدون جدا عن باريس . باريس التي جاءتنا منها تقريبا ، كل التأثيرات الفنية والادبية ، منذ « تشوسر » حتى ايامنا » . ــ وهي حال لا تصح على اميركا اليوم ، اذ عبرتها بعد زمن قليل من صدور الحكم للشاعر ييتس ــ .

صراحة وجيزة لاكبر شاعر انكليزي منذ « وردزورث » ، قد نفتني عن المطولات .

انما الشعر الانكليزي الحديث تصرف بالعكس . لقد اتاه اللقاح الفرنسي هذه المرة ، عن يد شاعرين اميركيين هما : « ازرا باوند » و « تي . اس . اليوت » .

صحيح ان لمدرسة الميتافيزيين الانكليزية في القرن السابع عشر ، وللشاعر « جيرارد مانلي هوبكنز » وللناقد والمفكر « تي. أي. هيوم » فضلا على الحركة الشعرية العصرية. الا ان المحرك الدينامي الاول كان مع ذلك ، ازرا باوند ثم اليوت .

كتب يوما « اليوت » في سياق كلامه عن « التصويرية » ، وهي مدرسة تعهدها «باوند» في عمرها القصير ، وكان لها فعل ملحوظ في الشعر الحديث ، من حيث طلبها للغناء ، والصفاء ، والدقة ، واصرارها على الامانة للظواهر ، ونبذها للانفعالية ــ كتب «اليوت»: « الشاعر الوحيد والناقد الذي عاش بعد التصويرية ، كي يتطور على نحو اوسع ،انما هو « باوند » شاعرا وناقدا ، الذي كان له

وحده على الارجح ، اعظم تاثير ادبي في هذا العصر ، حتى الوقت الراهن ... »

اما « اليوت » بالذات، فهو القطب الاقوى، الذي هضم بحدة من ذكاء نادر ، اغـذية الهبات الفرنسية ولا سيما الرمزية التي كانت ، حسب اعترافه ، الشعر بعينه، وتعاليم « باوند » وتحليلات علم النفس الحديث ، والفلسفـة ، والفيلولوجيا الهنديـة والسنسكريتية ، والانتروبولوجيا ، والفكر الاغريقي . ثم عصرها في رؤية شعرية مـن الذاتية والجدة والتآلف والوحدة والاستمرار. وفي دائرة ، حيث كان اسلافه لا يبحثون الا عن القشور والمعجب والفوائد اليسيرة، اسس معنى العظمة والجاذبية .

وان ننس لا ننسى الشاعـر الايرلنـدي « ييتس » الذي لا ينكر قبسه فـي ميدان البعث الجديد .

وكخاصية لهذا الشعر ، لا اجد افضل من تكملة حديث « ستيفن سبندر » الذي اشرنا اليه سابقا . يرى سبندر ، « ان القصيدة الانكليزية تقوم على المضمون . الشكل ضروري فقط كوسيلة . والسبب الذي ادى الى هذا الاتجاه يعود الى النقد . النقد عندنا يرتكز على المادة الشعرية ، أي على ما يعبر عنـه الشاعر وليس على كيفية التعبير » .

ولعل هذه الابيات لاليوت مـن احدى رباعياته « ايست كوكر » قد تعطي صـورة عن الصعوبات والهموم التي تلاصق الشعر المعاصر :

« ها اناذا ، في وسط الطريق ، وقد قطعت عشرين عاما ـ

عشرين عاما ، ذهب معظمها سدى ، اعوام «ما بين الحربين » ـ

محاولا ان اتعلم كيف استعمل الالفاظ، وكل محاولة

هي بدء جديد تماما ، ونوع اخر من الخيبة

لان المرء قد تعلم فقط كيف يستولي على الكلمات

ليعبر عما لا يريد ان يقوله بعد ، او الطريقة التي

لم يعد يرغب في ان يقول بها . وهكذا فكل مخاطرة

انما هي شروع جديد ، وغارة سريعة على المبهم ،

بعدة رثة تتلف باستمرار ،

في الفوضى العامة لعدم دقة الشعور ،

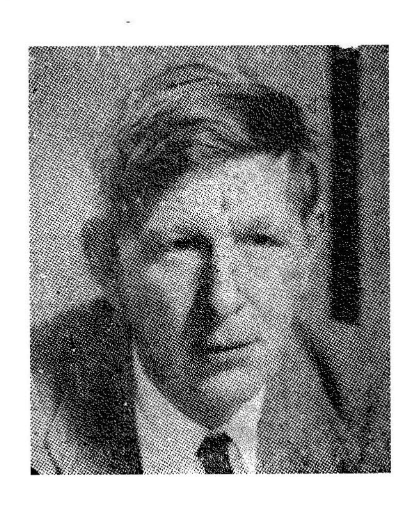
وشراذم العاطفة غير المنظمة » .

وعليه ، برزت « نهضة شعرية » مؤلفة من « و. هـ. أودن » ، و « س. داي لويس » ، و « ستيفن سبندر » و « لويس ماكنيس ». لكنهم ما لبثوا ان تفرقوا حين نشوب الحرب، بعد ان تكاملت نزعات كل منهم واصبح مـن الصعب التعاون في عصبة متكتلة .

و. هـ. أودن : W. H. Auden

كان دائما الزعيم المسلم به لتلك العصبة والنهضة . وان يكن الان مواطنا اميركيا باكتساب الجنسية على طريقة اليوت ،فعلمه مرتبط بشدة بالشعر الانكليزي الحديث .

ولا شك انه من المع شعراء جيله ، بعد اليوت . وعند بعض النقاد ، في غمرة مـن حماسهم ، كان امير الشعراء الاحياء ، مع « ديلن توماس » و « روبرت غريفز » . وفي سنوات الثلاثين كاد ينزع من اليوت كرسي الصدارة . سوى انه بعد ان نشر في سنة ١٩٤١ ، « رسالة العام الجديد » اثار في



الاوساط الادبية خيبة امل شاملة ، بما فيها من جفاف واضجار . حتى قيل ان شعـر « اودن » قد تأذى من رحيله الـى الولايات المتحدة . خيبة لم تطل ، اذ ظهر له في سنة ١٩٤٥ مجموعة بعنوان « للوقت الحاضر » وشرح نثري وشعري لعاصفة شكسبير بعنوان « البحر والمرآة » . ففي هذا العمل الاخير تبين « اودن » في طور مختلف ، وصفه «هنري ريد» الشاعر ، بهذه الالفاظ : « انه مشرف، رائع ، ومتين . ولعل « اودن » ، لاول مرة ، يبدو متواضعا باخلاص ، بالرغم مـن دمه البارد ، وروحه واطمئنانه . »

على ان هذا العمل لم يخل من اخطـاء قديمة عديدة ، كالعجز عن التضحية ببعض نكت فارغة ، والسرعة في الانشاء ، والمظهر العام المهمل تقريبا . كذلك نجد عددا مـن الافكار المألوفة لديه ، كالنقـد الاجتماعي والتحليل الفرويدي ، مع تفصيل لعقيـدة جديدة ، كما في « اغنية مريم للطفل » :

نم . ماذا تعلمت من العالم الذي ولدك

غير القلق الذي لا يستطيع ان يحسمه ابوك؟

نم . ماذا سيفعل لك هذا الجسد الذي اعطيتك،

او حب الام ، غير اغوائك ضد ارادته ؟

ولماذا انتخبت انا ، لاعلم ابنه البكاء ؟

نم يا صفيري ، نم .

ان شعر هذا المتأمرك توجيهي ، وذهني باسراف ، وذو فنية خالبة . وقد كان ينتظر منه ، في بداية انتاجه ، اكثر مما حقق مـن امال . الا ان ما حققه ، يحفظ له مركزه في الصفوف الاولى بين شعراء الجيل .

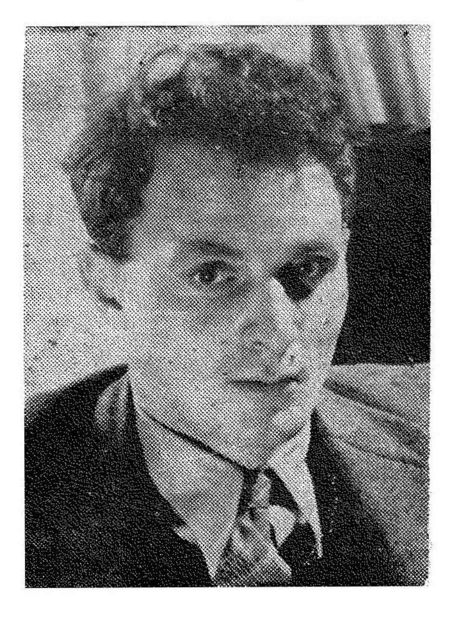
س. داي لويس : Cecil Day Lewis

اثناء الحرب ، اصاب « داي لويس » عطش جديد . لقد فصم عراه مع مدرسة الوجدان الاجتماعي التي كان من تلامذتها ، واقبل على شعر ذاتي . كما تغير كذلك ، بشدة ، البناء الشعري عنده . وفي عام ١٩٥١ ، جاء فـي مقال له : « ان اعمالـي الاخيرة ، حسب قدرتي على الحكم ، تقدم تنوعا كبيرا فـي الموضوع والشكل ، انها تملك فتنة اكثر لذة، وتقوسا اكثر لدانة ، من اعمالي الاولى .

حكم ذاتي مصيب . لكنه لم يفطن الى ما فقده من ايجاز ونظام في اسلوبه الاول . وتحت تاثير « اودن » وشعراء مطلع القـرن السابع عشر ، اتخذ « داي لويس » نهجا يتلاءم جملة ، مع العاطفة الشخصية، والدقة والوضوح :

« الشهوة ساحرة
تركض نحو الساعة .
انها تستطيع ان تفتق
الحاشية المحتشمة
حيث المسافة تخيط فوق الزمان :
انها تستطيع ان تنزع القفل
عن اسرار « بندورا »

ستيفن سبندر : Stephen Spender



ضعف « سبندر » الكبير ، كان دائما في عجزه عن ان يحضر صورة كثيفة ، ومتلاحمة

حقا . وشعره التلاشي تدريجيا لم يقدر كذلك ، على معانقة مواضيع من اختياره.كما يصمد بمشقة لتحليل متماسك،موحيا بفقدان الدقة ، وغياب تناغم داخلي حقيقي .

انه مثل « برسي شلي » يظهر سيلانا غريبا يحذر التحليل . لكن ، على هامش كل نقد ، هناك جمال لا ينتقص ، يعطي هذا الشعر الوزن ، على رغم مداه المحدود .

وقد يكون اكثر انحرافا من رفاقه في العصبة ، عن الشعر السياسي والاجتماعي في سنوات الثلاثين ، منذ مجموعتيه « قصائد اهداء » و « طرف الوجود » . اذ هو يعنى بالعناصر التقليدية و «الشعر الصافي» رغما عن حنينه احيانا الى المشاكل الاخلاقية والاجتماعية .

لويس ماكنيس : Louis Macneice

اعمال « ماكنيس » تنضح بسحر روحي، ومضيء ، وتدل على شعور عميق بالكائنات وزخرفها ، وعلى دعابة رصينة ، واكثر ادراكا مما هي عند « اودن » . ولماكنيس ، كما لرفاقه ، هموم اجتماعية سابقة ، تخلى عنها، متجها نحو اللامبالاة ، دون ان يخسر الحرارة والقوة الهجائية اللتين انعشتا اثاره قبل الحرب . وماكنيس ، غالبا ما يستهويه ، ان يعالج مواضيع بسيطة ومنعزلة . وعندما يكره نفسه على ممارسة شعر معقد ، طويل النفس ، ك الضفاف الستيجية » مثلا ـ بالنسبة الى نهر « ستيكس » في الجحيم ـ فان بنيانه الشعري يكاد ينهار ، مكتفيا برصف الصور دون ادخالها في لحمة متراصة .

ولعل ضعفه الرئيسي ، هو في قصوره عن ان يجهز بعض افكار فلسفية،بالنقاء والتلاحم، دون ان يتركها في منتصف الدرب .

***

بالاضافة الى هؤلاء الاربعة الذين عقدت عليهم الامال الكبرى في الشعر الانكليزي،بعد اليوت ، لا شيء ادعى للدهش اكثر من الشعبية القصيرة الاجل لشعر « وليم امبسون » الذي كان لها مثالا يحتذى في مطلع سنوات الخمسين .

يواجهنا « امسبون » في شعره ، وكأنه مشغول خارج مسائل من اقتناعه الخاص . والقارىء المثالي له ، يجب ان يكون متمرسا بالعلم ، واللغات ، وان يكون ايضا ، صديقا حميما له ، كي يفهم الايماءات والكنايات الشخصية في قصائده .

في مقال لـ « جون واين » في عام ١٩٥٠ ،
نودي « بامبسون » مع « روبرت غريفز » كحائلين منيعين ضد عدوى الرومانتية الجديدة .

روبرت غريفز : Robert Graves

قبل الحرب ، كان القسم الاكبر من حظوة « غريفز » يعتمد على رواياته ، ودراسته الانتروبولوجية « الالهة البيضاء » . لكن بعد ان نشر مجموعاته الشعرية ، اصبح من الاكيد ان الحظوة التي اوتيها بعد الحرب ، انما تنبسق في حديقته الشعرية ، ذات العروق الموغلة في خبرة كل يوم ، بنوع من الجدة ، والاثارة ، والحرافة .

وفي سنوات الثلاثين كان اول الذين زعزعوا نفوذ « اليوت » ، وطرحوا « الوجدان الاجتماعي » كفكرة مقوية للشعر .

ومن قوله : « ان الاسباب الصالحةللمذهب الانساني الغزير الفضائل ، تجتذب اليها الشعراء بسهولة ، مثيرة عندهم ذلك الاضطراب النفسي المولود من الاحساس بالظلم الذي يسيطر على العالم المادي . وعليه ، فيعلم بدون تضليل ، ان جودة الشعر ، ليست في الاخلاق ، ولا في الفعل الزماني ، وانما في نشاط الارادة التي تواظب بحب ، على البحث عن الحق » .

هو اذن ، يكلف بحقيقة فكره الخاص. « لا شيء اخر يحدث ، ولا شيء يعلن في قصائد « غريفز » غير الشعر ذاته » ، كما اشار « سبندر » . وهذا ، قد يفرس في البال بقليل من الخطأ ، ان « غريفز » مؤمن بالشعر الصافي . اذ هو متيقظ بافراط للحياة الواقعية وقيمها . سوى أن « سبندر »على صواب ، في تأكيد عدم اكتراث « غريفز » بوظيفة الشعر الاجتماعية .

ان عبارته ، جلية ومباشرة ، حتى ان بعض نقاده الاوائل ، شبهوه « بالشعراء الجيورجيين » ، مع ما بينه وبينهم من تفاوت بين . في حين يجب أن نطلب اساتذته الحقيقيين في القرن السابع عشر :

لقد سد سقراط وافلاطون المخرج
(اعني ، كيف حب الرجل والمراة يمكن ان يكون)
بايديولوجيتهما الجنسية الشاذة .

***

بعض عبرانيين في الرؤيا ، تنبأوا
بالنهاية المفاجئة ، كانوا يدعون فقط الى اخوية
العفة ، كلهم ماتوا تحت المنطقة

***

اصرخ تفا ! للعلم ، للعلم ، والاخلاق والميتافيزيا
وتناقضات المقدس والمدنس ـ
وتعال يا حبي ، نتنزه معا ، في شتاء ذهبي

***

وبين اعمدة المجد التي تترنح ،
القمر حي في كل من تلك الوجوه المرفوعة الى فوق
كبقايا فخورة ، لجنس من حملة الرؤى .
قصيدة (اصرخ ، تفا !)

ايدث ستويل : Edith Sitwell



تغطي « ستويل » باثارها ، المدة كلها التي دون فيها الشعر الحديث . (اي ، من سنة ١٩٢٠ حتى ايامنا). انما شعرها بعد الحرب، صار ارقى واكمل .

كانت قصائدها ، من قبل ، لاذعة ، لامعة ، جافة ومصطنعة . حتى ظن ان هذا الشعر ، عرضة للموت مع الزمن الذي رافقه . ثم بدأ الطور المغاير ، فكان العمق ، والرصانة والذاتية في المواضيع ، والغنى في التعبير. والجزء الاكبر من مؤلفاتها ، موقوف علىزوال الجمال ، ودنو الشيخوخة . وقد كتبت مرة في احدى مقدماتها : « المقصود ليس خرافة بعيدة ... نحن نعني تلك الفتاة التي كانت تمشي قديما تحت الاشجار المزهرة في الحديقة المجاورة ، والتي اصبحت الان عجوزا محطمة ، تنتظر الموت في بيت مغلق النوافذ ... نحن نعني كل جمال هارب » .

ثم عدلت انسانيتها وشفقتها الى مجالات عامة ، نتيجة للحرب في بعض منها ، ونتيجة لاكتمال نضوجها الشعري في البعض الاخر .
وان يكن شعرها في هذه المرحلة ، قد عطل من رشاقته الاولى ، فقد اعتاض بالسمو والحنان المطلقين :

مثل الوردة
انا ايضا ، كنت غير مبالية في انداء الصباح ،
انظر الى الموتى واياب ساعة الموت
كي اسامح قذارة ايدينا . انا ايضا في الصباح
مثل الوردة التي تصرخ من الفرح الاحمر
والحزن الاشد احمرارا

ـ التتمة على الصفحة ١٦٩ ـ